الصورة الفنية في شعر الوأواء الدمشقي

The Artistic Image of Al-Dimashci Al-Wa'awa' Poetry

إعداد:

الطالب عصـــام لطفـي صبّــــاح

إشراف:

الأستاذ الدكتورعبـــد الـــرؤوف زهـدي

قُدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير

في تخصص اللغة العربية وآدابها

جامعة الشرق الأوسط

كليــة الآداب والعلوم

قسم اللغة العربية وآدابها

2011

تفويض

أفوض جامعة الشرق الأوسط بتزويد نسخ من رسالتي ورقياً وإلكترونياً للمكتبات، أو المنظمات، أو الهيئات والمؤسسات المعنية بالأبحاث والدراسات العلمية عند طلبها.

الاسم: عصام لطفي صباح

التاريخ: ٣ / ٨ / ٢٠١١

التوقيع: ....

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة وعنوانها: الصورة الفنية في شعر الوأواء الدمشقي وأجيزت بتاريخ ٣/٨/ ٢٠١١م

أعضاء لجنة المناقشة:	جهة العمل	التوقيع
١- الأستاذ الدكتور حسين الرؤوف زهدي	الجامعة الأردنية	....
٢- الأستاذ الدكتور سمير الدروبي	الجامعة الأردنية	....
٣- الأستاذ الدكتور سامي كساب	الجامعة الأردنية	....

الإهــــــــــــــــداء

إلى كلّ الذين استفزّوا رغبتي في الدراسة، وإلى كلّ من آزر ودعم.

إلى من قرن الله سبحانه رضاه برضاهما؛ والديّ العزيزين. أما أسرتي الصغيرة فقد احتملت فوضى أوارقي المبعثرة، وفوضى طلباتي المتنافرة، زوجتي الكريمة، وبناتي الماجدات اللواتي ما بخلن بالجهد أو الوقت، حتى رأت هذه الدراسة النور، أهدي لكلّ هؤلاء هذه الرسالة.

شكـــــــــــــر وتقديـــــــر

شفة تتوق إلى الكلام، فيعييها المقام، وعبارات تجول في الخاطر تبحث عن اللغة في قواميسها، فتتضاءل المفردات أمام هذه القامات السامقة، ويعجز القلم عن عزف عبارات الثناء والتقدير لكلّ أولئك الذين تطاول معروفهم حتى تضاءل في ميزانه الشكر.

فما زلتُ أُسائل نفسي وهي صادقة، هل تكفي عبارات الشكر والعرفان بالجميل لأهل استنفروا كلّ طاقاتهم داعمين ومساندين؟ أما أولئك الذين بعثوا الألق في حياة امرئ اشتعل منه الرأس شيبا، ونثروا شذى أزهار علمهم في خريف عمره، فكانوا له مثالاً يُحتذى خلقاً وعلماً، فإنّ حروف الشعر أعجز من أن توفيهم حقّهم من التقدير والثناء، ولا أظنّني السبّاق إلى ما أقوله فيهم، فإنّ القول قبل القائل مقولُ. فهم أهل لكلّ ثناء، وتقدير وإجلال على كلّ كلمة دعم ومؤازرة، وعلى كلّ جهد بذلوه؛ لكي يرتقوا بأبنائهم وإخوانهم من طلبة الدراسات العليا نحو مجد العلم والمعرفة، بالتوجيه والإرشاد والتحفيز نحو بحث علمي متطور.

فالشكر جزيله، والثناء عظيمه، والعرفان بالجميل موصوله لأساتذتي الكرام؛ الأستاذ الدكتور عبد الرؤوف زهدي الذي لم يبخل علينا يوماً بعلمه ووقته وجهده، والدكتور عثمان جبر على تواضعه الجمّ وخلقه الكريم، ولا يفوتني أن أقدم كلّ المحبّة والتقدير للدكتور محمد الخلايلة الذي لم يتوانَ لحظة عن تقديم النصح والإرشاد، ولا أنسى أن أحيي وأقدّر الدكتور عمر الأسعد الذي أفدْتُ من علمه، ومن صدق تعامله وكريم خلقه. فله كلّ المحبّة والتقدير.

كما لا يفوتني في هذا المقام أن أتقدّم بجزيل الشكر والتقدير للدكتور مصطفى العفوري الذي شكّل حافزاً وملهماً لي كي أخطو هذه الخطوات.

ومع أنّ كلمات الشكر والثناء لا يمكن أن تفي كلّ هؤلاء حقّهم، لكنه واجب المتعلم وأدبه أن يُجلّ شيوخه ويذخر فضلهم. والحمد والشكر لله ربّ العالمين أولاً وآخراً

فهـــــــــرس المحتويـــــــــــات

The Artistic Image of Al-Dimashci Al-Wa'awa' Poetry

إعداد:

الطالب عصام لطفي صباح

إشراف:

الأستاذ الدكتور عبد الرؤوف زهدي

ملخص

استهلّ الباحث دراسته بالكشف عن أهمية الدراسة ودواعيها، التي تتلخص بإغفال النقاد القدماء والمحدثين لشاعر له إبداعاته في مجال الصورة.

وتناولت هذه الدراسة في ثناياها سيرة الشاعر؛ حياته ونشأته وعقيدته ووفاته، فقد عاش حياة الفقر والحرمان، مما اضطره إلى العمل منادياً على الفواكه في دار البطيخ، وهذا ما أجمعت عليه معظم المصادر والمراجع.

وإذا كان الزمان يبخل حيناً، فإنّه يجود أحياناً كثيرة، والوأواء من هؤلاء الذين أتتهم الفرصة فلم يتوانَ عن انتهازها، حين التقى الشريف العقيقي فمدحه بقصيدته الميمية التي نالت استحسان الممدوح، فلمع اسم الشاعر وطار صيته بين الناس. وتوالت الفرص على الوأواء فالتقى سيف الدولة في دمشق، فامتدحه بقصيدة نال عليها الأعطيات. فكان لهذه المدائح أثرها على حياة الوأواء المادية والشعرية.

أما عقيدته، فقد صُنّف الوأواء في عداد شعراء الشيعة، ولكن الباحث نفى ذلك عنه. ثم عالجت الدراسة شعر الواواء من حيث أغراضه، وصوره الفنية، إذ اقتصر في أغراضه على الغزل، والخمريات، ووصف الطبيعة، وبضع قصائد في المديح.

تناولت الدراسة الصـــورة الفنية بعامـــة، فعرضت لها قديماً وحديثاً، وبيّنت آراء النقـــــــاد وفهمهـــم لها مثل: الجاحظ، والجرجانيّيْن، والقرطاجني، وغيرهم. فقد ركّز القدماء في صورهم على الصورة الحسّية النقليّة؛ فلعبت الصورة البصرية والسمعية دوراً كبيراً في تحديد مفردات الصورة عندهم.

وجاء المحدثون من النقاد الذين تأثّروا بمعطيات العصر ومستجداته، فانقسموا في تحديدهم لمفهوم الصورة إلى ثلاثة أقسام: قسم احتفى بالقديم. وآخر استهواه المنظور الغربي للصورة، فانضبع بالغرب وبمفاهيمهم لها. وثالثهما كان اتجاهاً توفيقياً، فأخذ من المفاهيم الحديثة ما يتناسب وخصوصية الأدب العربي والحياة العربية بعامة، واعترف بفضل القدماء وسبقهم في التأسيس لمفهوم الصورة الفنية.

وبالانتقال إلى الصورة الفنية عند الوأواء، نجد أنّه شاعر لم يأتِ إبداعه في صوره من فراغ، بل اعتمد على مصادر متعدّدة منها؛ التراث، والثقافة، والبيئة؛ لذلك شكّلت الصورة المادية المحسوسة المعتمدة على المدركات البصرية والسمعية جزءاً كبيراً من صور الشاعر.

وبرزت في شعره عدّة ظواهر مثل؛ التشخيص والتجسيم والتجسيد، فكانت وسائل فنية توسل بها الشاعر لبناء صوره، وتلوينها. ثم لجأ الشاعر إلى ظواهر أُخرى تُغني الصورة وتُعمق دلالاتها، مثل التكرار والتضاد، فقد أفاد منهما الشاعر في إضفاء الحيوية والحركة على صوره الفنية؛ ليلفت المتلقي ويشدّ انتباهه إلى المعنى.

ويسجّل للوأواء قدرته على إعطاء كلّ مقام مقاله الذي يناسبه، إذ أفاد من اللفظة التراثية، فيحسّ القارئ لبعض أبياته أنّه أمام شاعر بدوي الطبع والسليقة. ووظّف المفردة الحضرية التي أفرزتها البيئة الدمشقية المتعددة الألوان، فلانت لغته وسلست ألفاظه.

وختاماً خلصت الدراسة إلى النتائج والتوصيات، بحيث أبرزت ما توصلت إليه من أنّ الوأواء شاعر الصورة، الذي استطاع أن يمزج بين الصورة التراثية والتجديدية المتوائمة مع روح العصر والبيئة.

The Artistic Image of Al- Dimashci Al- Wa'awa Poetry

Prepared by

Issam Lutfi Sabbah

Supervised by:

Dr. Abdulraouf Zuhdi PhD

The researcher begins the study with stating the importance and reasons of the same which summarized by the negligence of old and recent critics to a creative poet.

The study discussed the biography of the poet and his life story and how he grow up suffering poverty and deprivation which forced him to work selling fruits at the market as most references mentioned.

However his changed when he met Sharif AlAqiqi and recited an appraisal poem which made him famous and well-known celebrity. Al- Wa'wa went to Prince Saif Addawlah in Aleppo and dedicated a poem of appraisal to the Prince. This Appraisal Poems had a great influence on the poet's life.

As for his methodology, the poet considered a Shia'a poet, but the

Researcher has denied that. The study dealt with the poetry of Al-wa'wa and Artistic Images. Where he mainly wrote poem in Love and describing alcoholic and describing nature and the appraisal.

The Study dealt with the Artistic images in general and provided an illustration to old and recent poetry in image and the critics' opinion regarding to the research such as: Al- Jahiz, Jidany, Qurjany and others. The old notables in literature where imagery and acoustic imagery has played a great role in determining the metaphors connotations.

The recent critics who influenced in the modern age factors; so the recent critics had three main definitions to the Artistic Imagery: one was influenced by the modern western point of view of literature, other in the old "and traditional point of view and the third is a mix between the two styles.

As for our poet, we find that this is a poet has relied on many resources such as: heritage, culture and environment. Therefore the material image formed a great part of the poet's images.

His poetry contained many phenomena such as: impersonating, embodiment and this is only few of the methods the poet used to enrich the poem and add depth to the meanings.

Al-wa'wa recorded his ability to say the right words at the right time and place due to the heritage background he had to the point that the reader feels that the poem is a Bedouin poet and from the city of Damascus.

In conclusion, the study mentioned the results and recommendations and showed that Al-wa'wa is a poet of the image who could blend old innovative images in his poetry.

المقدمـــــــــــة

تتناول هذه الدراسة الصورة الفنية عند الوأواء الدمشقي، وهي في مجملها لا تخرج عن فحوى الدراسات الفنية التي تملأ رفوف المكتبات في العالم العربي متناولة عدداً من شعراء العربية الذين يعجز أن يحيط بهم محيط لكثرتهم.

وهذه الدراسة إذ تتناول شاعراً مغموراً أو يكاد؛ لأنّ الأقدمين والمحدثين لم يفردوا له عنوانات منفصلة تتناول شعره بالتحليل والدراسة؛ لإبراز قيمة هذا الشعر فنياً، ومع ذلك لا يمكن إغفال أنّ الشاعر قد ذُكر هنا وهناك في بعض المصادر والمراجع؛ قديمها وحديثها، في بضع صفحات أو بضعة سطور أشارت إلى منزلة الشاعر دون أن توضح سبب هذه المنزلة التي وضعوه فيها. مما استدعى بالتالي جهداً مضاعفاً لتجميع ما تناثر في ثنايا كتب التراجم عما يدور حول الشاعر؛ حياته، ونشأته، وشاعريته.

ومع أنّ الدراسة ترتكز على إبراز الصورة الفنية في شعر الوأواء الدمشقي، إلا أنّها حاولت الربط بين حياة الشاعر من ناحية وبين صوره وتشبيهاته وأغراضه الشعرية من ناحية أخرى، خاصة إذا ما عُرف أنّ الشاعر عاش أوائل عمره حياة بائسة، عانى فيها الفقر والحرمان. ولكن اتصاله ومدحه للشريف العقيقي ولسيف الدولة نقل حياته نقلة مادية نوعية؛ من الفقر إلى الغنى، مما جعله يجنح بهذه النقلة إلى حياة اللهو والمجون البادية في أغراضه؛ الخمريات والغزل، ومزجهما بوصف الطبيعة، بينما لا يجد الباحث أثراً يُذكر لبقية أغراض الشعر الأخرى باستثناء بضع قصائد في المديح.

ولقد تركت هذه الحياة الماجنة اللاهية أثرها على ألفاظ الشاعر وصوره، فوصلت به إلى حدّ الركاكة في الألفاظ أو الاستهتار بالقيم، فهل كان لطبيعة حياته ونمطها أثر بيّن على شعره صوراً وأغراضاً؟

وليس بخاف على أحد مهتم بالشأن الأدبي والنقدي ما للصورة الفنية أو الشكل أو الصياغة الكلامية من أثر يتعدى الغاية الجمالية إلى حدود أبعد في فهم المعنى، وإعطائه أبعاداً أخرى أو رؤية جديدة. ففي الصورة الفنية قيم عاطفية ووصفية أو قد يجد الدارس فيها قيماً معرفية إلى جانب قيمتها الجمالية.

ولهذا حرص البحث على إيضاح الصورة جمالها الفنيّ –بعد أن تمت دراستها قديماً وحديثاً– وربط هذه القيم الجمالية بالأبعاد القيمية الأخرى، وقد سعى الباحث إلى نبش هذه الصور وتحليل بعض المقطعات بحثاً عن الوظيفة التي

تؤديها الصورة في شعر الوأواء؛ لأن في الصورة احتمالات كثيرة إلى تفسير يُسهّل على الباحث التوصل إلى قيم أخرى توافرت عليها هذه العبارة ما كان يمكن للباحث أن يصل إلى هذه القيم لو قيلت العبارة مجردة جافة بطريقة معجمية.

ومما يجدر ذكره أنّ هذه الدراسة احتاجت إلى صبر وطول أناة؛ لندرة المصادر والمراجع التي تحدثت عن الوأواء الدمشقي بشكل مباشر، ولاختلاف كثير من المؤرخين والباحثين حول أمور كثيرة في حياته، مثل سنة ولادته ووفاته، وانتقاله من دمشق أو عدم انتقاله منها... .

لقد اقتضت طبيعة الموضوع أن ينحو البحث منحى المنهج التاريخي الذي من خلاله يمكن التأريخ لسيرة الشاعر وحياته، مروراً بعصره، والحياة الثقافية في ذلك العصر مع الالتفات إلى الحياة الاجتماعية والسياسية، خاصة في اتصال الشاعر بسيف الدولة؛ لما لهذا الاتصال من أثر على شاعرية الشاعر من ناحية، وعلى حياته المادية من ناحية أخرى، فقد كان للأعطيات التي وهبها سيف الدولة للشاعر على مدحه إياه أثر في نقله من حياة العوز والحاجة إلى حياة الترف واللهو والمجون.

كما نهج الباحث المنهج الوصفي التحليلي في دراسة الصورة الفنية وتحليلها للوصول إلى الوظيفة التي أدتها الصورة الفنية عند الوأواء، وإبراز بعض القيم الأخرى المستقاة منها، إلى جانب استخلاص الأبعاد النفسية والجمالية في الصورة الفنية في شعره.

هذا وقد توزعت الدراسة على أربعة فصول، في الفصل الأول، تعرضت إلى سيرة الشاعر من حيث حياته ونشأته ومكانته الشعرية، كما أشارت إلى عقيدته، وإبراز ما قيل فيه من آراء نقدية قديماً وحديثاً، وصلته بسيف الدولة الحمداني، وأثر تلك الصلة عليه، حياة وشعراً.

أما الفصل الثاني فتناول الصورة الفنية قديماً وحديثاً، إذ عرض الباحث للتعريف بالصورة الفنية، ومفهومها، ووظيفتها، وعقد موازنة بين الصورة في القديم والحديث، وعرّج خلال ذلك على آراء النقاد القدماء والمحدثين في مفهوم الصورة، ودورهم في تطوير هذا المفهوم.

وفي الفصل الثالث عالجت الدراسة الصورة الفنية عند الوأواء الدمشقي من حيث مصادرها، ومرتكزاتها، وأبرزت تركيزه على الأنماط البلاغية المعروفة مثل الاستعارة والتشبيه. كما عالجت ظواهر أسلوبية مثل: التشخيص والتجسيم والتجسيد. ومدى قدرة الشاعر على توظيف هذه الظواهر في خدمة الصورة الفنية.

وفي الفصل الرابع ناقشت الدراسة بروز ظاهرتي التكرار والتضاد في شعر الوأواء، وأثرهما على الصورة الفنية لديه إلى جانب استعراض السمات الفنية العامة لشعر الشاعر من حيث الصورة واللغة.

وأخيراً خلصت الدراسة إلى عرض السمات الفنية العامة في شعر الوأواء. وكشْف ما توصل إليه الباحث من نتائج وتوصيات.

وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين ﴿ربنا لا تؤخذنا إن نسينا أو أخطأنا﴾.

الوأواء الدمشقي

حياتـــــه ونشأتـــــــه وثقافتـــــــه:

هـــو محمـــد بـــن أحمـــد الغسّـــاني، وكنيتـــــه أبـــو الفـــرج، شُهـــر بالـــوأواء الدمشقيّ، مـــن دمشق وُلـــد بهـــا ونشـــأ، وكان مـــن عامـــة الناس، نشـــأ لأسرة فقيرة.

ومما يُروى أنه لُقب بالوأواء [1]؛ لأنـــه كان منادياً في سوق الفواكه بدمشق، وقيـــل في دار البطيـــخ. فالوأواء عربي الأصـــل والنشـــأة واللغـــة، فهو غساني من غساسنة الشام الذين قطنوها قبل الإسلام، لذلك عُدّ في جملـــة الشعـــراء الدمشقيـــين الذين ترجم لهـــم ابن عساكر (571هـــ).

أما لقبه فلم يُؤكد أي من المؤرخين الذين ترجموا له في ثنايا مؤلفاتهم سبب هذا اللقب، وإن كان بعضهم ربط بين لقبه وبين عمله منادياً بدار البطيخ بدمشق، ومما يرويه الثعالبي (429هـــ): " ومن عجيب شأنه ما أخبرني به أبو بكر الخوارزمي قال: كان الوأواء منادياً في دار البطيخ بدمشق ينادي على الفواكه". [2]

ومع إشارة الدّهان محقق الديوان إلى هذه العبارة عن الثعالبي وعدّه إياها سبباً أو تعليلاً لهذا اللقب (الوأواء)، إلا أنّ العبارة ليس فيها ما يكشف عن ذلك، ومع ذلك فقد أشار الدّهان إلى أنه لا يستطيع أن "ينفي هذا التعليل أو أن يثبته". [3]

وجملة القول إنّ كتب التراجم التي ورد فيها ذكر الوأواء الدمشقي لم تشر من قريب ولا من بعيد إلى سبب هذا اللقب، وكذلك لم يرد في ديوان الشاعر أية إشارة تشير إلى هذا اللقب. ومما تجدر الإشارة إليه في هذا الصدد، أنّ لقب الشاعر لـــم يـــــرد في بعـــض المصـــادر على هـــــــذا الوجــــــه، كمـــا فـــــي

---

(1) الوأواء صياح ابن أوى، أو صياح الكلب كما ورد في تاج العروس، مادة (وأوأ) 13/1، وأساس البلاغة، الزمخشري 490.

(2) يتيمة الدهر، الثعالبي 334/1.

(3) مقدمة ديوان الوأواء، سامي الدّهان 9.

كشف الظنون:"ديوان أبي الفرج الواوا محمد بن أحمد الدمشقي..." (1) ولعلّ هذا الرأي هو الأرجح والأكثر قبولاً؛ لأن (وا) حرف نداء، وبما أنّ المؤرخين قد أجمعوا على أنّ الشاعر كان منادياً على الفواكه بدار البطيخ، فالوا وا قد تكون من أدوات النداء التي استخدمها في مناداته على الفواكه. فالوأواء وهو صياح ابن آوى أو نباح الكلب لا ينسجم بأي حال من الأحوال مع طبيعة عمل الشاعر وحياته، بالإضافة إلى أنّ أحداً لم يستطع إثبات هذا اللقب. وكذا ورد في تزيين الأسواق: "ومن ألطف ما وقع فيه كلام الواوي الدمشقي..." (2) وهذا مما يجعل الباحث يزعم أنّ اللقب قد يكون اعتراه بعض التحريف.

وقد اختلف مؤرخو الأدب وأصحاب كتب التراجم حول سنة مولده؛ ولعلّ السبب في ذلك بدايات حياة الشاعر التي تخلو من الإثارة أو لفت الأنظار إليه. ولعلّ حياته الاجتماعية الفقيرة جعلت المؤرخين لا يلتفتون إلى التأريخ له بدقة، وأنّ ظهوره شاعراً كان متأخراً كما يكشف ذلك أول قصيدة مدح بها الشريف العقيقي (*)، فقد كان في مرحلة الشباب. وكلّ ما يقال عن سنة مولده هو ضرب من الحدس والظنّ وترتيب الأحداث التي يمكن استخلاصها من ديوانه.

لقد ذكرت المصادر كالثعالبي أنّ الشاعر مدح سيف الدولة عندما نزل الأخير دمشق لمطاردة الإخشيديين بين عامي (333هـ-335هـ)، وإذا كان ذلك كذلك فمن المرجح أن يكون الشاعر في مطلع شبابه، مما دفع الباحثين إلى تقدير سنة مولده بين عامي (310هـ-315هـ). (3)

كانت نشأة الشاعر متواضعة، احترف بيع الفاكهة منادياً عليها، معتمداً على نفسه في توفير المأكل والملبس، ويقول الغزولي: "كان مبدؤه منادياً بدار البطيخ بدمشق". (4) وقد خلا ديوانه من الفخر بنسب أو بأب أو أم؛ فلم يرد في شعره أي ذكر لأفراد أسرته.

---

(1) كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، حاجي خليفة 773/1.

(2) تزيين الأسواق، داود الأنطاكي 48/2.

(*)الشريف العقيقي: ينتسب إلى العقيق من ناحية دمشق، علوي من أهل البيت، شجاع، كريم، وسيد من أسياد دمشق ووجوهها، وعالم من علمائها. (378هـ). انظر الوافي بالوفيات، االكتبي 347/6.

(3) شعر الوأواء الدمشقي، جمال زاهر 18-19.

(4) مطالع البدور، الغزولي 57/1.

ورغم شحّ الأخبار في المصادر المختلفة حول نشأة الشاعر، وبخاصة المرحلة الأولى من حياته، لكن يستطيع الباحث وضع تصور واضح عن مرحلة الشباب للشاعر الوأواء، فقد قضى هذه المرحلة من حياته بين الكدح والعمل نهاراً لكسب قوت يومه وما يقيم به أوده، وكان يمضي بعض الوقت في قراءة دواوين الشعراء القُدامى وأشعار معاصريه، ويبدو ذلك واضحاً من خلال قصائد الديوان إذ يظهر مدى تأثر الشاعر بأساليبه واتجاهاته وبعض صوره ومعانيه بكلّ من أبي نواس في مجونه وخمرياته، وبابن أبي ربيعة في غزله الصريح، وبتشبيهات أو بصور ابن المعتز وابن الرومي، وكذلك تأثّره بشاعر العصر (المتنبي) في جزالة اللفظ وفخامته.

وبرز الشاعر وعرفته الساحة الشعرية في دمشق بعد مدحه للشريف العقيقي (378هـ)، ثم مدحه لسيف الدولة الحمداني (356هـ)، ففي إحدى قصائده يقول: [1]

ها قد تبدلتُ أوطاناً بأوطاني عمداً وفارقتُ خلاناً بِخلاني

وفي قصيدة أخرى يقول: [2] عليلُ القَلْبِ والبدنِ بعيد الدارِ والسَّكَنِ

ولعلّ هذه القصائد تؤكد رحلة الشاعر إلى حلب، مادحاً سيف الدولة، ولا عجب أن يؤمّ الشاعر بلاطه فقد كان مقصداً لكلّ الشعراء، ومن المعتقد أنّ الوأواء قرض الشعر صغيراً، ولكن لم يشر الثعالبي ومن أخذ عنه من المؤرخين إلى هذه الأشعار، ولكن كانت بدايات شهرته بعد اتصاله بالشريف العقيقي ومدحه إياه بقصيدته الميمية، ويذكر القفطي (646هـ) أنّ هذه "القصيدة تعدّ أول شيء عمله، وتسامع به الناس، ونال بعدها الشهرة والذكر بين أهل دمشق". [3] ومطلعها: [4]

تظلَّمَ الوردُ من خدّيهِ إذ ظَلَما وعلَّمَ السُّقمُ من أجفانِهِ السَّقَما

---

(1) ديوان الوأواء 231.

(2) المصدر نفسه 246.

(3) المحمدون من الشعراء، القفطي 14.

(4) ديوان الوأواء 191.

والقصيدة الميمية التي يشير القفطي إلى أنّها أول شيء عمله لا تقلّ في مستواها عن بقية قصائده في الديوان، مما دفع القفطي إلى الظنّ أنّها قد تكون أول قصيدة ظهرت إلى العلن، وأنّه قد سبقها مقطعات لم يكشف عنها الشاعر ولم تصل إلى المؤرخين. وهذا يؤكد أنّها ليست باكورة أعماله فمستواها لا يقلّ فنياً عن غيرها من القصائد والمقطعات، ولكنها كانت سبباً في شهرته.

اتصال الشاعر بسيف الدولة الحمداني:

لقد عاش الشاعر في دمشق جُلّ حياته، ولم يتصل بغير الشريف العقيقي مادحاً إياه طالباً نواله وعطاياه، حتى وصل به الأمر استجداء الثياب؛ بسبب فقره وشدة حاجته.

ويذكر المؤرخون أنّ الأمير الحمداني سيف الدولة زار دمشق، وكان طامعاً في ضمّ الشام إلى أعماله، وقد ذكروا أنّ سيف الدولة حين زار دمشق (333هـ-334هـ) سمع به الوأواء، فذهب إليه وأنشده قصيدة امتدح بها شجاعته وكرمه، ثم أنشده قصيدة ثانية، لمح فيها إلى رغبة الشاعر في العيش في بلاط سيف الدولة بحلب؛ [1] ما أرطبَ العيشَ في ذراك وما أهنأَ النّدى في جَنابكَ اللّيْنِ

ويعتقد الدّهان أنّ هذه القصيدة أنشدها الشاعر لسيف الدولة في حلب، وبأنه قد "ارتحل إليه بعد ذلك ومدحه بقصيدتين أخريين". [2] وكانت هذه القصائد سبباً في نوال الشاعر لعطايا سيف الدولة، إذ عاش الشاعر بعدها في بحبوحة من العيش وانصرف إلى اللهو والمجون ما بين الطبيعة والخمر والنساء.

وفي مدحه لسيف الدولة لم يخرج الشاعر عن الخط الذي رسمه الشعراء الذين سبقوه في مدحهم لسيف الدولة الحمداني؛ ففي القصائد ثناء خالص، وإجلال واضح، من غير إسفاف أو ابتذال، فعُدّ لذلك من مُداح سيف الدولة كغيره من الشعراء الكثر الذين أموا هذا البلاط، كالنامي، وكشاجم، والسّري الرّفاء، والببغاء، وعلى رأس هؤلاء من غير منازع المتنبي. [*]

---

(1) ديوان الوأواء 267.

(2) مقدمة ديوان الوأواء، الدّهان 142.

(*) النامي: أبو العباس أحمد بن محمد النامي، شاعر من خواص شعراء سيف الدولة، وكان عنده تلو المتنبي في المنزلة. (399هـ). يتيمة الدهر، الثعالبي 279/1.

كشاجم: أبو الفتح محمود بن محمد بن الحسين بن السّندي، لقبه كُشاجم (بضم الكاف) وقيل بفتحها، وهذا اللقب مأخوذ من الحروف الأولى لصناعاته، فالكاف من كاتب، والشين من شاعر، والألف من أديب، والجيم من جميل، والميم من منجم أو من مغنٍ (انظر شذرات الذهب لابن عماد)، وكان متشيعاً مغالياً في تشيّعه. (360هـ). الأعلام، الزركلي 167/7.

السّريّ الرّفاء: السّريّ بن أحمد بن السّري أبو الحسن الكندي، كان في صباه يرنو الثياب ويطرزها بالموصل. (360هـ). الأعلام 81/3.

الببغاء: أبو الفرج عبد الواحد بن نصر المخزومي، لُقب بالببغاء للثغة فيه، اتصل بسيف الدولة في ريعان شبابه. (398هـ). يتيمة الدهر 293/1.

والدارس لشعر هذه المرحلة لا يمكنه إلا أن يقف عند سيف الدولة، وبلاط سيف الدولة؛ إذ اتخذ المؤرخون بلاط سيف الدولة سبيلاً للحديث عن أدب تلك الفترة من التاريخ الأدبي العربي. فقد كان هذا البلاط يمثل البيئة الشامية ومرحلتها خير تمثيل.

لقد كان سيف الدولة شديد الطموح إلى حسن الأحدوثة، وإلى أن يجتمع ببابه الشعراء، وأن يسير شعرهم في الأقطار، فبديهيّ أن يفد إليه الشعراء من كلّ حدب وصوب، وأن يجدوا في بلاطه مرتعهم الخصب، وفضاءهم الرحب، فيبرز التنافس بينهم شديداً، والتمايز كثيراً، كلّ يسعى إلى نيل الرضا وكسب العطاء، فلا عجب أن يسعى الوأواء سعي غيره من شعـــــراء العصـــــــر إلى بـــــلاط سيـــــف الدولة مادحـــاً سواء بمدحـــه في دمشق خلال زيارات سيــف الدولة المتكررة لدمشـــق أو بانتقاله إلى بلاطه في حلب.

لقد اجتمع في المدرسة الحمدانية من الشعراء ما لم يجتمع في غيرها، إذ ذكر المؤرخون أنه "اجتمع لسيف الدولة ما لم يجتمع لغيره من الملوك فكان خطيبه ابن نباتة، ومعلمه ابن خالويه، ومطربه الفارابي، وطباخه كشاجم، وخُزان كتبه الخالديان والصنوبري، ومُداحه المتنبي، والسلاميّ، والوأواء، والرّفاء، والنامي، وابن نباتة السعدي...". [*] فلا عجب أن يسمّي بعض المؤرخون عصره "بالطراز المذهّب". [1]

(*) ابن خالويه: أبو عبد الله الحسين بن خالويه، أصله من همذان، يُعدّ أحد أفراد الدّهر في كلّ قسم من أقسام الأدب والعلم، ويعدّ كتابه (ليس) من أشهر مؤلفاته. (370هـ). وفيات الأعيان، ابن خلكان 244.

الخالديان: سعيد بن هاشم سعيد، أبو عثمان الخالدي البصريّ، وأخوه أبو بكر من أدباء البصرة، وكان بينهما وبين الرّفاء تغاير وتضاغن. انظر الأعلام، الزركلي 129/7.

الصنوبري: هو أحمد بن محمد بن الحسن الضبي الصنوبري، سبب تلقيبه بالصنوبري نسبة إلى جدّه الملقب بالصنوبري (334هـ). الأعلام، 207/1.

ابن نباتة السعدي: هو أبو نصر عبد العزيز بن عمر بن نباتة بن حميد بن نباتة بن حجاج بن مطر التميمي السعدي، وُلد في بغداد (327هـ-405هـ). وفيات الأعيان 420.

السّلامي: 0393ه) محمد بن عبد الله المخزوميّ القرشي، له ديوان شعر مطبوع، واتصل بسيف الدولة، مات بشيراز وهو رقيق الحال. الأعلام 226/6

(1) مطالع البدور، الغزولي 176/2.

الحياة الثقافية في عصره:

قبل الولوج إلى الحديث عن الحياة الثقافية في القرن الرابع الهجري، لا بدّ من الإشارة إلى أنّ الدولة الأمويّة نشطت في حركة الترجمة من اليونانية والفارسية إلى العربية، وقد ذكر ذلك شوقي ضيف في تأريخه للأدب العربي في الشام، وأشار إلى أنّ خالد بن يزيد بن معاوية أمر بترجمة كتب الطب والنجوم والكيمياء، وبالرجوع إلى فهرست ابن النديم، ووفيات الأعيان تأكّد الباحث من وجود عدد من المستعربين كانوا يترجمون لخالد بن يزيد علم اليونان، وكان هؤلاء يتقنون العربية، وذكر ابن النديم منهم (مريانوس) الراهب الرومي. فنشطت في تلك الفترة الحركة العلمية والأدبية واللغوية. واستمر هذا النشاط في تعلّم اللغة والدراسات الدينية إلى ما بعد انتقال مركز الخلافة من دمشق إلى بغداد في العصر العباسي. (1)

وتطلّ على الشام عهود الطولونيين والإخشيديين، ويستمر الاهتمام بالثقافة العلمية واللغوية والدراسات الدينية. ومن ثمّ استمر هذا الزخم الثقافي الذي أسس له الأمويون حتى بزغ فجر القرن الرابع الهجري الذي ظهر فيه عديد المؤرخين وعلماء اللغة والقراءات وغيرها. (2)

وجدير بالباحث في محاولته سبر أغوار هذه الحقبة التاريخية أن يتوقف عند حركة علمية وأدبية نشطة قادها سيف الدولة الحمداني في حلب (333هـ-356هـ). فسيف الدولة إلى جانب وقوفه سدّاً منيعاً في وجه الطامعين والغزاة من الروم وغيرهم، وردّه لهم على أعقابهم، كان راعياً لكلّ أشكال العلوم والفنون والآداب في عصره مما جعل حلب كعبة لمعظم العلماء والفلاسفة والشعراء، فقد ضمّ بلاطه فيلسوفاً عظيماً كالفارابي، وضمّ اللغويين أمثال أبي علي الفارسي، وابن جني(*)، وابن خالويه... أما من الشعراء

(1) انظر تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات -الشام- شوقي ضيف 123-124.

(2) المصدر نفسه 60-64. وانظر الفهرست، ابن النديم 117، ووفيات الأعيان، ابن خلكان 147/3.

(*) أبو علي الفارسي: (377هـ) أبو علي الحسن بن أحمد عبد الغفار بن محمد الفارسي النحوي، كان إمام دمشق في علم النحو، أقام بحلب عند سيف الدولة مدّة، ومن تصانيفه (التذكرة) و (المقصور والممدود) وغيرها. وفيات الأعيان 181.

ابن جني: (392هـ) أبو الفتح عثمان بن جني، النحوي المشهور، كان إماماً في علوم العربية، له كثير من التصانيف: (الخصائص) و (سرّ الصناعة) و (التعاقب) و (القافي في شرح القوافي) ومصنفات أخرى كثيرة. وفيات الأعيان 457.

فقد "اجتمع ببابه ما لم يجتمع بباب أحد من الأمراء -بعد الخلفاء-". [1] ولا أدلّ على ذلك من مكوث علَم من أعلام الشعر العربي كالمتنبي الذي ملأ بشعره الدّنيا وشغل النّاس "في بلاط سيف الدولة تسع سنوات". [2]

وبما أنّ الوأواء كان في جملة الشعراء الذين أمّوا هذا البلاط، فقد كان لهذا الملتقى الذي التف حوله الشعراء والعلماء والنحاة أثره الكبير على شاعريته؛ إذ كان الشعراء يتناشدون الشعر، ويتبارون في إبراز براعتهم فيستحسن الحضور ويستهجنون. مما جعل الألفاظ والصور تتفتّقُ على لسان الوأواء؛ ليضاهي كبار الشعراء في هذا الملتقى.

إذن كانت هذه الحقبة التاريخية تمور بكلّ ألوان الآداب والفنون وبخاصة الشعر، فكان للزمان والمكان أثرهما الكبير في هذا الحشد من الشعراء الذين وصف الثعالبي شعرهم بقوله: "شعر الشاميين أصحّ وزناً، وأسحّ مزناً، وأمتن صيغة...". [3]

(1) يتيمة الدهر، الثعالبي 37/1.

(2) عصر الدول والإمارات، شوقي ضيف 149.

(3) يتيمة الدهر، الثعالبي 34/1.

عقيدة الشاعر:

كما اختلف المؤرخون والباحثون في سنة ولادة الشاعر وسنة وفاته، فقد ظهر الاختلاف أيضاً في عقيدته؛ لأنّ اسم الرجل ارتبط باثنين من رموز التشيع وأقطابه وهما، الشريف العقيقي (378هـ) وسيف الدولة الحمداني (356هـ)، فاستغل بعض الباحثين هذه العلاقة بين الشاعر وهذين الرمزين فأشاروا تلميحاً أو تصريحاً إلى أنّ الوأواء يعدّ في شعراء الشيعة.

ومن هؤلاء الذين أشاروا إلى تشيع الوأواء زغلول سلام (1999م) حين قال: "وقد تأثّر بفكر الشيعة للظروف التي وجد نفسه بها"، ثم يردف قائلاً: "ولا شكّ أنّ هذا السلطان الشيعي أثّر في الوأواء، أراد أم لم يرد، فدار في فلكه ولاءً، وظهرت آثار ذلك في شعره لفظاً ومعنى". [1]

أما الدّهان محقق الديوان فذكر أنّ الوأواء يُعدّ في الناس الذين تشيعوا في تلك الحقبة الزمنية، بسبب "سيره في ركاب الشريف العقيقي إرضاءً له لكسب المال فذهب مع الشيعة مذهبهم". [2] ويقول سعود عبد الجابر: "ونرى أنّ الوأواء كان من شعراء الشيعة؛ لأنّ شعره حافل بالألفاظ والتشبيهات التي تدلّ على ذلك". [3] متأثراً بذلك بما أورده الدّهان محقق الديوان. واستدل على ذلك بشواهد شعرية من شعر الوأواء، إذ يقول الوأواء: [4] إنّي سألتكَ بالنبيّ محمدٍ

ووصيّه الهادي الأمينِ المُهتدي

وفي موقع آخر يقول الشاعر: [5]

علويٌّ من أهلِ البيتِ تعالَوا دون أقدارِهم على الأقدارِ

من خلال الآراء السابقة التي تشير إلى تشيع الوأواء، لا بدّ للباحث أن يتساءل هل هناك ما يؤكد تشيع الشاعر من خلال شعره؟ وهل ذكر القدمـــاء ما يشي بتشيع الشاعر؟

---

(1) الأدب في عصر العباسيين، زغلول سلام 135-136.
(2) مقدمة ديوان الوأواء، الدّهان 17-18.
(3) الشعر في رحاب سيف الدولة، سعود عبد الجابر 143.
(4) ديوان الوأواء 89.
(5) المصدر نفسه 96.

في المقام الأول لا بدّ من القول إنّه مع ورود مفردات وعبارات أو تشبيهات تتضمن مصطلحات شيعية في شعر الوأواء وبخاصة في مدحه للشريف العقيقي ولسيف الدولة الحمداني، إلا أنّ شعره يخلو من المضامين التي تشي بدفاعه عن المعتقد، أو بتبنّيه لهذا المعتقد أو ذاك، فلا يجد الباحث في ثنايا قصائد الشاعر ما يدل على إيمانه بمبدأ من مبادئ الشيعة واستماتته في الدفاع عنه أو الانتصار له.

فالوأواء لم يتشيّع، ولم يوظف شعره في الدفاع عن المذهب مذهباً، إنّما كان يمدح رجلين من أقطاب الشيعة، فوردت في ثنايا ذلك مفردات أو تشبيهات تدور في هذا الفلك، وإلا لعددنا كل الشعراء الذين امتدحوا سيف الدولة من شعراء الشيعة.

والذين استدلوا على تشيع الشاعر اعتمدوا على مدحه لقطبين من أقطاب التشيع وهما العقيقي وسيف الدولة، وهذا ليس بدليل قاطع على تشيع الشاعر، والأمر الآخر الذي اعتمدوا عليه ورود ألفاظ من ألفاظ الشيعة في ثنايا مدحه للرجلين من مثل: الوصي، علوي، البتول، الحسين، إمام، أمير... وغيرها، فلا عجب أن يستخدم الشاعر مثل هذه الألفاظ في مدحه لرجلين لهما ما لهما من مكانة ومنزلة في المجتمع آنذاك وهما من أقطاب الشيعة. وقد أشار المؤرخون أنّ الوأواء امتدح العقيقي رغبة في نواله وعطاياه، وبأنه امتدح سيف الدولة؛ لأنّ كلّ شعراء العصر كانوا يؤمّون بلاطه ويمنّون النفس في نيل رضاه وعطاياه.

ويمكن للباحث أن يزعم أنّ الوأواء لم يكن متشيعاً، حتى وإن وردت في قصائده ومقطعاته مفردات يستخدمها الشيعة. فمن خلال استعراض الباحث لبعض الشعراء الذين تشيعوا وجد أنّهم جاهروا بتشيعهم، ونظموا قصائد في الدفاع عن المذهب، أو في رثاء الحسين، وورد في دواوينهم أكثر من قصيدة أومقطعة في آل البيت، ومن هؤلاء ديك الجنّ (235هـ) حين يقول: [(1)]

يا عين لا للغَضا ولا الكثُب   بكا الرزايا سوى بكا الطّربِ

---

(1) ديوان ديك الجن 284/1.

يا عينُ في كَربلا مقابرُ قد تَـرَكْـــنَ قلبـــي مَقابـــر الكُـرَبِ
من البهاليلُ من آل فاطمة أهل المعالي والسادة النُّجبِ (*)

وهذا الصنوبري (334هـ) يبكي الحسين بكاءً حاراً: [1]

يوم الحسين هرقْتَ دمـــــــ عَ الأرض بل دمعَ السماءِ
مـــن للطّريـــح الشّلو عُرْ ياناً مُـخـلّـــــى بـالـعــــراءِ
مـــن للمحـنّـــطِ بالتّـــرا بِ وللمـغـسَّـــل بـالمـــاءِ

ولأبي فراس الذي يعدّ في أهم شعراء الشيعة الإماميين قصيدة ميمية تسمى الشافية، تصوّر عقيدته الشيعية، ومطلعها: [2] الدينُ مُخترَمٌ والحقُّ مهتضَمُ وفَيء آلِ رسول اللهِ مُقتسَمُ (*)

وأمّا كشاجم –وهو معاصر للوأواء– فله عدّة قصائد يدافع فيها عن مذهب التشيع، أو يبكي الحسين ومن قُتلوا معه في كربلاء ومن ذلك قوله: [3]

يا بؤسَ للدَّهرِ حين آلُ رسو ل الله تجتاحُهـــم جوائحُهُ
أظلَــمَ فــي كـربــلاء يـومهـــمُ ثــم تجلّــى وهـــم ذبائحُهُ
لا بَــرِحَ الغيــثُ كلَّ شارقــةٍ تَهمي غواديه أو روائحُهُ (*)

ومن خلال هذا الطرح لشعر بعض الشعراء الذين جاهروا بتشيعهم، فدافعوا عن المذهب، وبكوا الحسين ورثوه، يظهر الفارق بينهم وبين الوأواء جليّاً؛ إذ لم يرد في ديوانه ما يشي بتشيعه.

(*) البهاليل: مفردها بُهلول (بضم الباء)، وهو السيد الجامع لصفات الخير. القاموس المحيط، مادة (بهل).
(1) أعيان الشيعة، العاملي 356/9.
(2) ديوان أبي فراس الحمداني 348/3.
(*) الفيء: غنيمة الحرب، وهو يشير إلى (فَدَك) وكانت فيئاً لرسول الله –صلى الله عليه وسلم– في غزوته لخيبر، وقد فكّرت السيدة فاطمة في إرثها، فذكّرها أبو بكر الصديق بقوله عليه السلام: "نحن معاشر الأنبياء لا نورث ما تركناه صدقة". لسان العرب، مادة (فيأ).
(3) ديوان كشاجم 243.
(*) روائحه، غواديه: السحب الممطرة مساء وصباحاً. لسان العرب، مادة (روح، غدو).

مكانتـــــه الشعريـــــة:

إنّ أهمّ الذين عُنوا عناية كبيرة بالحديث عن الشعر والشعراء في القرن الرابع الهجري الثعالبي في يتيمته، إذ فضّل شعراء الشام على غيرهم من الشعراء: "لم يزل عرب الشام وما يقاربها أشعر الناس من شعراء عرب العراق وما يجاورها". (1)

كما أفرد الثعالبي باباً في يتيمته للحديث عن سيف الدولة وشعراء بلاطه. فقد كانت حلب في زمن سيف الدولة (333هـ-356هـ) أكبر مركز علمي وفلسفي ولغوي، إلى جانب أنها أضحت مركز الشعر والشعراء في تلك الحقبة، إذ أمّها كثير منهم رغبة في مدح الأمير الحمداني ونيل جوائزه وعطاياه.

فما موقع الوأواء بين كلّ هؤلاء الشعراء وغيرهم؟ وما المكانة التي احتلها بشعره؟ لقد احتلّ الوأواء بشعره مكانة متميزة عند النقاد والمؤرخين، بفضل ما في شعره من رقي وصفاء وسلاسة وسلامة، فقد نظم الوأواء شعراً جعله يحتل مكانة جديرة بالتقدير. ومع ذلك لم يعثر الباحث على عنوانٍ خاصٍ بالوأواء في تراجمهم، بل أشاروا إلى مكانته وأشادوا بها في بضع صفحات، وأحياناً في بضعة سطور ليس إلا. وهذا ما دفعنا إلى الالتفات إليه، ومحاولة دراسته للوقوف على شاعريته، وتوضيح الصورة الفنية في شعره.

ولتأكيد هذا الرأي وإبراز مكانة الشاعر ومنزلته لا بدّ من الإشارة إلى بعض ما قاله النقـاد والمؤرخون القدماء والمحدثون فيـه وفـي شعـره، فقـد قـال الثعالبي (429هـ): "مـن حسنـات الشـام وصاغة الكلام، ومـا زال يشعـر حتـى جـاد شعـره، وسـار كلامـه، ووقـع فيـه مـا يـروق، ويشـوق، ويفـوق حتى يعلو العيوق". (2)

---

(1) يتيمة الدهر، الثعالبي 333/1.

(2) المصدر نفسه 334/1.

العيوق: نجم أحمر في السماء في طرف المجرة الأيمن. القاموس المحيط، مادة (عوق).

ووصف الثعالبي قول الوأواء: متى أرعى رياضَ الحُسْن مِنْهُ وعَيْني قدْ تضمَنَّها غديرُ

بأنه "نهاية في الملاحة". (1)

أما ابن عساكر (571هـ) فقد قال فيه: "له شعر مطبوع". (2) وفيه قال الشريشي (629هـ): إنه ملك أهل القدرة على الشعر". (3) وذكر أنّ الحريري بنى المقامة الحلوانية على قول الوأواء:

وأمطرت لؤلؤاً من نَرْجسٍ وسقَتْ ورداً وعضَّت على العُنّابِ بالبَرَدِ

وقد علّق القفطي (646هـ) على قصيدة الوأواء التي مطلعها:

تظلّم الوردُ من خدّيْه إذ ظَلَما وعلّم السُّقمُ من أجفانِه السَّقما

فقال: "وتسامع الناس بها، فانتشر بينهم ذكره، واستطابوا طريقته في شعره". (4) ويقول فيه ابن فضل الله العمري (749ه): "وله الاستعارات اللائقة في مواضعها الفائقة، أجلى من النهار غبّ السحاب، وأحلى من العقار في مراشف الأحباب". (5) وقال فيه ابن شاكر الكتبي (763هـ): "شاعر مطبوع، منسجم الألفاظ، عذب العبارة، حسن الاستعارة، جيد التشبيه". (6)

ولعلّ كلّ الأقوال السابقة في الشاعر تؤكد احتلاله مكانة متميزة لفتت إلى شعره أنظار القدماء مع أنّهم لم يولوه عناية كبرى تنسجم وهذه المكانة المتميزة.

أما في العصر الحديث فقد قال فيه جورجي زيدان (1991م): "وما زال يشعر حتى جاد شعره واشتهر، وكان حسن التشبيه، منسجم الألفاظ، عذب العبارة، حسن الإشارة، ولذلك شاع كثير من شعره على ألسنة الناس". (7)

---

(1) يتيمة الدهر، الثعالبي 335/1.

(2) مقدمة ديوان الوأواء، الدّهان 38.

(3) شرح مقامات الحريري، الشريشي 46/1.

(4) المحمدون من الشعراء، القفطي 56.

(5) مطالع البدور، الغزولي 57/1.

(6) فوات الوفيات، الكتبي 241/3.

(7) تاريخ آداب اللغة العربية، جورجي زيدان 254/22.

وفيه قال الزِّركلي (1969م): "شاعـــر مطبـــوع، حلــو الألفاظ، في معانيه رقة". [1] أما أحمد أمين (1954م) فقال فيه: "هو شاعر مطبوع، عذب العبارة، حسن الاستعارة، جيد التشبيه". [2] وعـــدّه عمــــر فـــروخ (1981م) من فحول شعراء عصره في متانـــة أسلوبـــه وقدرتـــه على الإصابـــة في التشبيـــه وحسن الاستعارة. [3] وقال فيه قصي الحسين: "يظلّ الوأواء ظريفاً في كلّ ما يقول، يحسّ السامع أو القارئ بمتعة الإنسان المستغرب الذي ألف الغرابة من قبل، فهو يبسم بسمـــة المتعـــة والالتذاذ للجديد الذي أتى به الوأواء في أشعاره". [4]

وتطول قائمة النقاد والأدباء الذين أشادوا بشاعرية الشاعر من حيث سلامة اللغة، وجودة التشبيـــه، وحسن الاستعارة، ومتانة المبنى، ووضوح المعنى، فلهجت ألسنـــة عدد من القدمـــاء والمحدثيـــن بالثنـــاء على بعض صوره الفنية واستعاراته الجميلة.

وليس أدلّ على مكانة الشاعر الشعرية ومنزلته بين الشعراء من تأثّر كثير من الشعراء في عصره وما بعد عصره بشعره، حتى إنّ بعضهم قد أخذ من شعره لفظاً ومعنى أو صورة، والأدلة على ذلك كثيرة، ومنها على سبيل المثال لا الحصر:

قول الوأواء: [5] رُبَّ نجومٍ في زمان أَوْرَقِ   راعيْتُها في مَغْربٍ ومَشْرِقِ

كأنها من خَجَلٍ لم تُطْرِقِ   أو نرجسٍ في رَوْضـــةٍ مُفرّقِ

أخذه عرقلة الدمشقي (567هـ): [6] كأنَّ السماءَ وقد أشرقت   كواكبُها في دجى الحِنْدِسِ [*]

رياضُ البنفسج محميّة   تفتحُ فيهـــا جَنـــى النَّرْجِسِ

---

(1) الأعلام، الزركلي 312/5.

(2) ظهر الإسلام، أحمد أمين 184/2.

(3) انظر تاريخ الأدب العربي- الأعصر العباسية، عمر فروخ 523.

(4) أعلام الحركة الأدبية واللغوية في بلاد الشام (بلاط سيف الدولة)، قصي الحسين 88.

(5) ديوان الوأواء 163.

(6) عرقلة هو أبو الندى حسان بن نمير، شاعر دمشقي المولد والمقام (567هـ). الأعلام، الزركلي 177/2.

(*) الحِندس: الليل المظلم أو الظلمة الشديدة. القاموس المحيط، مادة (حدس).

ومن قول الوأواء: [1] إني لأُخفي اشتياقي وهو مُشْتَهرٌ من أَينَ يَخْفى ودَمْعي صاحِبُ الخَبَرِ

أخذه البهاء زهير (656هـ) فقال: [2]

لئن صَدَقَتْني في الحديثِ ظُنوني لقـد نَقلتْ سِـرّي وُشـاةُ جُفوني

وبالـرّغـم مـن أنّ سـراً أصونُـه يصيرُ بدمعي وهو غيرُ مَصون

أما قول الوأواء: [3] لو أنها نادت بِحُسْنِ كلامِها مَيْتاً للبّاها مِنَ اللَّحدِ

فشبيه به قول البهاء: [4] وأقسمُ لو ناديتُه وهو ميّتٌ لجاوبَني تحتَ الترابِ وناداني

وقال الوأواء: [5] فيا أَسَفي زِدْني عليه تأسُّفاً ويا كَبِدي وَجْداً عليه تَقطَّعي

كذلك أخذه البهاء زهير فقال: [6]

فيا عينيَ العَبرى عليهم فاسكبي ويا كَبدي الحَرّى عليهم تَـقطَّعي

وأخذ ظافر الحداد (529هـ) قول الوأواء: [7]

هلالُها في خَلَل السّحابِ كَمُذْهبِ النونِ منَ الكِتابِ

فقال الحداد: [8] لـما تجلّى هـلال العيـدِ بمـا قـد كنتُ آنَسُ مِن لهوٍ ومِـن طَـرَبِ

يلوح في الأُفُقِ الغربيّ من شَفَقٍ كالنونِ خُطَّتْ على لوحٍ من الذّهبِ

---

(1) ديوان الوأواء 98.

(2) ديوان البهاء زهير 276.

بهاء الدين زهير: أبو الفضل زهير بن محمد المهلبي، شاعر وأديب، معظم شعره في الغزل. مات بمصر (656هـ). وفيات الأعيان، ابن خلكان 282.

(3) ديوان الوأواء 79.

(4) ديوان البهاء زهير 267.

(5) ديوان الوأواء 124.

(6) ديوان البهاء زهير 154.

(7) ديوان الوأواء 82.

(8) ظافر الحداد شاعر مصر في القرن (6هـ)، (529هـ) أبو المنصور ظافر بن القاسم بن منصور الجذامي الإسكندري، له ديوان شعر. الأعلام، الزركلي 236/3.

كمــــا روى الثعالبــــي أنّ أبا بكر الخوارزمــــي عــــارض قصيـــدة للـــوأواء فـــي مطلعها:

قُم يا غُلامُ إلى المُدام   قم داوِني مِنها بجامِ (*)

بقصيدة قال فيها الخوارزمي: (1) لمّا بدتْ روحُ الضيا   ءِ تدبُّ في جِسم الظّلامِ

إنّ كلّ الآراء السابقة للنقاد القدامى والمحدثين تؤكد مكانة الشاعر المتميزة وشاعريته الفذّة، ومع ذلك لم نجد كتابــاً واحداً أُفرد لهذا الشاعر. ألم يُعجب معظم البلاغيين والنقاد ببيت الوأواء؟

وأمطرتْ لؤلؤاً من نَرجسٍ وسَقتْ   ورداً وعضّت على العُنّابِ بالبَرَدِ

فقد شبه فيه خمساً بخمس وهو ما لم يُسبق إليه.

ولعلّ وجود المتنبي في هذا العصر ملأ الدنيا وشغل الناس، وكان الطائر المحكي والآخرون الصدى، فلم يحفل النقاد بغير المتنبي باستثناء أبي فراس الذي حاز على بعض الاهتمام، ولولا مكانه من السلطان آنذاك لاختفــى عــن الــساحة الشعرية كما اختفى غيره من الشعراء الذين أمّوا بلاط سيف الدولة، وهم كُثر.

وإنّ وجود هذا العدد الكبير من الشعراء في البيئة الشامية بعامة، وفي بلاط سيف الدولة بخاصة، جعل المــؤرخين والنقاد في القرن الرابع الهجري يولون اهتمامهم لشعراء بعينهم دون غيرهم، فقد انشغل هؤلاء بالموازنـــة والوســـاطة، وتتبع السقطات هنا أو هناك.

فقد كان هذا القرن يمور بالحركات الفكرية والثقافية والسياسية، وكان يشكّل حدّاً فاصلاً بين الدولة العباسية الواحدة والانقسامات التي بدا أفقها يلوح. من هذا المنطلق شُغل هؤلاء المؤرخون بشاعر كالمتنبي الذي استطاع أن يشدّ إليــــه الأنظـــار بطموحه ولماحيته وثقافته. فغاب عن هذا المعترك شعراء كثر كالوأواء وغيره.

(*) جام: إناء من فضة. القاموس المحيط، مادة (جام).

(1) يتيمة الدهر، الثعالبي 343/1-344.

تأثُّره بالشعراء وأخذه عنهم:

وكما أثّر الوأواء بغيره من الشعراء الذين جاءوا بعده، إذ أخذ عنه شعراء مثل البهاء زهير وظافر الحداد وغيرهما، مما يدلّ على أنه ترك أثراً في غيره من الشعراء اللاحقين. فهل تأثّر الشاعر بشعراء سبقوه أو عاصروه؟ مما لا شكّ فيه أنّ الوأواء قد تأثّر بكثير من الشعراء، باطلاعه على أشعارهم، ويبدو التأثّر واضحاً معنى ومبنى وصورة بشعراء كأبي نواس، وبشار، والمتنبي، وغيرهم:

فمن قول أبي نواس (199هـ): [(1)] يبكي فيذري الدرَّ من نَرْجسٍ ويلطُم الوردَ بعُنّابِ

أخذه الوأواء حين قال: [(2)] وأمطرت لؤلؤاً من نَرْجس وسَقتْ ورداً وعَضّتْ على العُنّاب بالبَردِ

ومن قول ابن المعتز (296هـ): [(3)]

وإن تكُ في حديثك للحسنِ روضةٌ فإنّ على خَدّي غديراً من الدّمعِ

فتأثّر به الوأواء إذ قال: [(4)] متى أرعى رياضَ الحُسْنِ منه وعيني قد تضمَّنها غديرُ

ومن قول ابن الرومي: [(5)] مــن قاسَ جَدْواك يومــاً بالسُّحب أخطأَ مَدحكْ

السُّحب تعطي وتبكي وأنــتَ تُعطي وتضــحكْ

أفاد منه الوأواء حين قال: [(6)] من قاسَ جدواكَ بالغَمام فمـــا أنصفَ بالحُكم بين شكليْنِ

أنــت إذا جُــدتَ ضاحــكٌ أبـــداً وهــو إذا جــادَ دامــعَ العيــنِ

أما قول الوأواء: [(7)] أَمغْنَى الهوى غالتْكَ أيدي النّوائب فأصبحتَ مغنىً للصَّبا والجَنائبِ [(*)]

---

(1) ديوان أبي نواس 37.
(2) ديوان الوأواء 17.
(3) ديوان ابن المعتز 478.
(4) ديوان الوأواء 57.
(5) ديوان ابن الرومي 17.
(6) ديوان الوأواء 47.
(7) المصدر نفسه16.
(*) الجنائب: جمع الجنوب وهي الريح التي تقابل الشمال. لسان العرب، مادة (جنب).

فهو شبيه بقول أبي تمام: [1]

أميدانَ الهوى قَد أتاح لك البِلى   فأصبحتَ ميدان الصَّبا والجنائبِ

وحين يقول الوأواء: [2] وما أبقى الهوى والشّوقُ منّي   سوى روحٍ تردَّدُ فــــي خيـــالِ

خفيــتُ عــن النوائــبِ أن تراني   كــــأنّ الروح منّي في مُحالِ

يبدو تأثّره بقول المتنبي (354هــ): [3]

روحٌ تــــردّد فــي مثــل الخيــال إذا   أطارت الريح عنه الثوبَ لم يَبِنِ

كفى بجسمي نُحــولاً أنّني رَجلٌ   لـــولا مُخاطبتــــي إيــاكَ لـمْ تَرنـي

وهذه النماذج على تأثر الوأواء بغيره من الشعراء السابقين أو المعاصرين له تكشف عن ثقافة الشاعر وسعة اطلاعه، وإنّه ديدن الشعراء عبر كلّ العصور الأدبية، يأخذ اللاحق من السابق، فهل غادر الشعراء من متردَّم؟ فأنْ يأخذ المتأخرون عن المتقدمين لا يعيبهم، ولا ينقص من قيمة شعرهم، بل في ذلك مَكْمن قوتهم طالما أنّ هذا الأخذ ظلّ في إطار التأثّر. "فليس لأحدٍ من أصناف القائلين غنىً عن تناول المعاني ممن تقدمهم، والصبّ على قوالب من سبقهم". [4]

لقد ظهرت ثقافة الشاعر واطّلاعه على دواوين من سبقوه من خلال ألفاظه وصوره الفنية التي استخدم فيها المفردات التراثية، مثل:الظعائن، والكثيب، وكذلك في مطالع المديح التي قدّم لها بالوقوف على الطلل، وبالنسيب، ففي قصيدته البائية التي يمدح بها سيف الدولة يقول: [5]

قِفوا مــا عليكم مـن وقوفِ الرّكائبِ   لنبــذلَ مَذخــورَ الدّمـــوعِ السّواكـــبِ

كــأنّ جفوني يــومَ مُنعــــرَجِ اللّـــوى   ملاعبُهـم مــا بيـــنَ تلـك الملاعـــبِ

---

(1) ديوان أبي تمام 48.
(2) ديوان الوأواء 48.
(3) ديوان المتنبي 186/4.
(4) الصناعتين، أبو هلال العسكري 202.
(5) ديوان الوأواء 24.

تعشّق دمعـــــي رسمَهــــــا فكأنّهـــــا تظلُّ على رسمٍ من الدّمع واجبِ

ولمّا وقفنا ساحــــــة الحيّ لم نُطِقْ كلامـاً تناجيْنا بكَسْــــــرِ الحَواجـبِ

ففي هذه المقدمة الطللية، يلوح طيف التأثُّر بالشعراء القدامى، وهو تأثُّر أبدع فيه الشاعر أيّما إبداع، فقد تجلّت فيه شخصيته، وعبّر من خلال هذه الأبيات عن تجربـــــة عاطفيـــــة ضاهى بها كبار الشعراء في عصره أو ممن سبقه منهم.

وغنيّ عن القول أنّ شاعراً أمّ بلاط سيف الدولة، ونظم بين يديه شعراً، أن يكون شاعراً فحلاً مفلقاً، فقد كان سيف الدولة ناظماً للشعر ذواقة له وناقداً، فبلاطٌ جمع شعراء كالمتنبي، ونقاداً وعلماء لغة ونحويين حقيق أن يطأه فحول الشعراء، الذين كان في شعرهم ما يميزه ويلفت إليه الأنظار ويُكافأ صاحبه على نظمه.

وتكمن قوة الوأواء في محاولته التوفيق بين الأساليب الشعرية القديمة، والأساليب الشعرية الحديثة في عصره، فقد تأثّر بابن أبي ربيعة في تصويره لمفاتن المرأة، وفي إظهار رغباته الجسدية تجاهها، وتأثّر بأبي نواس في خمرياته وفي مجونه ولهوه، من حيث المحسنات البديعية والصور الفنية فيبدو تأثره بأبي تمام (رأس مدرسة الصنعة).

فقد أحدثت مدرسة أبي تمام ومن بعده البحتري أثرها في شعر الأجيال اللاحقة، فكان شعراء الشام على اتصال وثيق بهذا التطور في الشعر، وما أحدثته المدرستان من محسنات معنوية ولفظية فتلقفوا هذه الظاهرة، وأبدعوا فيها، وساعدهم في ذلك جمال الطبيعة ومظاهر الحضارة والترف. وأفاد الوأواء من هذا المخزون التراثي ممزوجاً بمظاهر الحياة الشامية وجمال الطبيعة الأخّاذ الذي عاش في أحضانه.

شخصيته:

ظهرت في القرن الثالث الهجري بعض الاتجاهات الأدبية التي حاولت أن تدفع بالذوق الأدبي إلى مناحٍ غير عربية، فتنبّه عدد من الكُتّاب والمفكرين لهذا التوجّه. إذ استفحلت حركة الشعوبية والزندقة، وبدت بعض آثارها جلية في الشعر العباسي. ويُعدّ الجاحظ في أول المفكرين الذين تصدّوا لهذه التوجهات، وألّف في ذلك راداً على أصحاب هذه النزعة. وكذا فعل ابن قتيبة، فحذّر الكُتّاب من هذه التوجهات المريبة.

وما أن أطلّ القرن الرابع الهجري حتى شهد صراعاً بين دعاة التمسك بالثقافة العربية، وبين طلاب الثقافة غير العربية. وشهد هذا القرن تحولات سياسية وعقدية وثقافية وفكرية وفنية، انعكست على الفن بعامة، والشعر بخاصة. فكان أمراً طبيعياً أن يشجع أنصار كلّ حزب حزبهم من الكُتّاب والشعراء. فبرز شاعر العصر المتنبي بأسلوبه العربي المتين، فأرضى بأسلوبه الكثيرين، كما أغضب كثيرين؛ لذلك دارت حوله المعارك. وظهرت في القرن الرابع الهجري مدرسة سيف الدولة التي ضمّت بين جناحيها النحاة وعلماء اللغة والشعراء، فكان لها الأثر الكبير في الزخم الفكري والشعري في هذا القرن.

إنّ هذا التصوّر لطبيعة الحياة الثقافية، والصراعات الدائرة في القرن الرابع الهجري تضع أيدينا على المؤثرات التي أثّرت على الوأواء وانعكست بالتالي على شعره، أغراضاً وصوراً ولغة.

فالوأواء ابن المرحلة التي عاش فيها، مؤثّراً ومتأثّراً، أمّ بلاط سيف الدولة، ومدحه ببضع قصائد نالت استحسان الممدوح، فأنال الشاعر عليها الجوائز، وكان قد مدح الشريف العقيقي من قبل، ونال على مدحه الأعطيات والهبات، التي أسهمت إلى حدّ كبير في نقل حياته من الفقر والبؤس إلى التنعُّم والميل نحو اللهو والمجون.

إنّ ما توصل إليه الباحث بعد التنقير في كتب التراجم والتأريخ الأدبي العربي، كاليتيمة للثعالبي، والوفيات للكتبي، والمحمدون من الشعراء للقفطي، أنّ حياة الوأواء يلفّها الغموض، فلم تشر هذه المؤلفات أو غيرها إلى ولادته، أو نشأته أو أسرته... وظلّ الشاعر مغموراً حتى نظم قصيدته الميمية في مدح العقيقي، فشاعت بين الناس، وذاع صيته بسببها.

وإذا كان الغموض قد غلّف حياة الوأواء، فإنّ شعره لم يكن كاشفاً لهذه الحياة، فقد قصر أغراضه الشعرية على الغزل ووصف الطبيعة والمدح.

ولكن هل صوّر الشاعر البيئة الدمشقية؟ هل عرّج على السوق الذي عمل به ردحاً من الزمن؟ وهل ذكر أنواع الفواكه التي اشتغل منادياً عليها؟ كلّ هذه التساؤلات، تجعل حياة الوأواء أكثر غموضاً وتعقيداً، وتحتاج إلى تنقير وتدقيق لسبر أغوار حياة هذا الشاعر، من خلال كلمة ندت منه هنا أو هناك.

إنّ الوأواء لم يذكر سوق الفواكه في شعره، وإن كانت ذُكرت مقطعة ورد فيها البطيخ، علماً مع أنّ الدّهان محقق الديوان، ذكر أنّها لم ترد في مخطوطة الديوان بل وردت في (نزهة الأنام في محاسن أهل الشام) للبدري (222هـ)، وفيها: [(1)]

وذاتِ ريــقٍ إنْ تَرَشّـــفْـــتـَــهُ   وجَــدْتَــــهُ أحـــلـــى مــــن الــمَـــنِّ
إذا بدتْ في كفّ جَلابهـــا   رأيــتَــهـــا فـــي غـــايَــةِ الــحُــسْـــن
كسلّـــةٍ خضــراءَ مختــومـــةٍ   على الفصوص الحُمرِ في القُطْنِ

وهذا الوصف للبِطّيخ لا يدلّ على أنّ صاحب هذه الأبيات كان منادياً عليه في السوق. فقد ينظم هذه الأبيات كلّ شاعر رأى هذه الفاكهة وذاقها. فلم يفعل الشاعر ما فعله كشاجم الذي ذكر الطِّراد والصيد؛ لأنّه كان على دراية وعلم وعمل، ونرى أنّ المتنبي يستطيع الدارس لشعره أن يلمح فروسيته. وكثير من الشعراء أشاروا إلى مهنهم وحرفهم التي عملوا بها.

(1) ذيل ديوان الوأواء 277.

ويزعم الباحث أنّ الوأواء كان شخصية لها عالمها الخاص في مجالس اللهو والسّمر، لم يذكر أحداً من أفراد أسرته، ولم يذكر اسماً واحداً لجلسائه وندمائه. وتؤكد الروايات على أنّه عمل في النهار منادياً في السوق على الفواكه، واشتغل ليلاً في مطالعة الشعر وغيره.

ولعلّه كان يرى في نفسه أنّه ينماز عن هذه البيئة التي عمل معها وفيها مرغماً؛ لكسب قوت يومه. فثقّف نفسه، وحفظ من الشعر والنقد ما أهَّلَه إلى أن يقف بين يدي العقيقي مادحاً، فاستحسن شعره، وقرّبه إليه، فكانت بداية الانتقال من حياة لا يريدها، ويرى أنّ مستواه أعلى من مستوى أهلها. لذا كانت ردّة الفعل المغايرة في الاتجاه، ردّة فعل جارفة، جرفته نحو اللهو والمجون؛ تعويضاً لما فات من أيام الصبا، التي قضاها كادحاً متعباً.

ومن ثم كان لقاؤه بسيف الدولة، فأراد أن يؤكد للجميع أنّ فيه ما يميزه عنهم، وبأنّه لم يكن ليقبل أن يظلّ منادياً على الفواكه في السوق، فهو لم يُخلق لهذه المهنة. أكرمه سيف الدولة وأجزل له العطاء، فغرق في حياة اللهو والمجون بعد أن جرى المال بين يديه.

إذن استطاع الشاعر أن يحقق بغيته، وأن يؤكد للمحيطين به أنّه متميز عن باعة السوق والمنادين على الفاكهة فيه. ويبدو أنّ طموحه توقف عند هذا الحدّ، وصار عبداً لرغباته وميوله، يريد أن ينهل من مناهل اللهو ما تستطيبه نفسه، وهذا يكشف لنا فلسفته في الحياة التي يرى أنّها قصيرة ولا بدّ للمرء أن يستمتع بها وأن ينال اللذة بكلّ أنواعها. فلم يكن الشاعر طامعاً بمنصب أو بجاه، بل كلّ طموحه انصرف إلى التخلص من حياة الفقر، والانصراف إلى حياة لاهية. من هنا غابت عن شعره بعض الأغراض التي لا تتناسب وهذه النفسية الميالة إلى اللهو والمجون، ولا تنسجم هذه الأغراض مع شخصية لا تخالط إلا ندماء ليل، أو جلساء لهو ومجون.

ولعلّ ذلك ما يبرر ميله إلى أغراض الغزل ووصف الطبيعة والخمريات؛ ليسقط عليها ما في هذه النفس من لواعج حزن، وألم، أو لعلّه وجد فيها سبيل التسرية عن روحه القلقة، التي ضمّت بين جوانحها كلّ الآلام والوحشة والإحساس

بالوحدة، فهو في ذلك يقول: [1]

ولي سُقمُ أيوبٍ وغربةُ يونسٍ وأحزانُ يعقوبٍ وَوَحشةُ آدمِ

أمّا غرض الرثاء فيمكن ردّ عزوف الشاعر عنه؛ لأنّ هذا الغرض لا يتناسب مع توجه الشاعر نحو المجون واللهو والبحث عن المتعة والسرور. فهو شاعر حرص كلّ الحرص على البحث عن المتعة واللذة، فلم يشأ أن يُفسد ذلك بغرض كالرثاء، فيه ما فيه من الحزن والغمّ.

وإذا عرفنا أنّ الرثاء متصل بالمدح ولا ينفصل عنه إلا بما يذكره الشاعر من ألفاظ تدلّ على أنّ الممدوح هالك، مثل: كان، وتولّى، وقضى، وما شابه ذلك، استطعنا أن نُخمّن لِمَ ابتعد الشاعر عن الرثاء؟

لقد اقتصر مدح الشاعر على رجلين؛ العقيقي، وسيف الدولة، ولم يكن مسرفاً في مدحهما، إذ لم تتجاوز قصائد المديح سبع قصائد، وهي نسبة قليلة إذا ما قيست بأغراض الغزل أو وصف الطبيعة والخمريات.

وتبيّن للباحث أنّ غرض الشاعر كان الحصول على الأُعطيات؛ كي يتسنى له أن يعيش حياة مُنعّمة مُترفة، وأن يثبت لمن حوله قدرته على قول الشعر. وبما أنّ هذا الهدف قد تحقق، نراه لم يعاود مدحهما، ولم يبحث عن ذوي سلطان أو جاه ليمدحهم، فلم يعد هناك ما يستحثّ الشاعر أو يستفزه لنظم الشعر في الرثاء. كما يستطيع الباحث الاتكاء على ما ذكره الثعالبي في يتيمته من أنّ علاقة الشاعر بالعقيقي قد ساءت في أواخر أيامه، لتبرير عدم رثائه له. [2]

(1) ديوان الوأواء 276.

(2) انظر يتيمية الدهر، الثعالبي 235/1.

أمّا بالنسبـــــة لممـــــــدوح الشاعـــــر الثانــــــي، سيـــــــف الدولة الحمداني، فلـــــم يمدحه الشاعر إلا بثلاث قصائد، ولم يمكث عنده في حلب سوى فترة قصيرة، وقفل بعدها عائداً إلى دمشق، فهل كانت العودة طبيعية؟ هل اختلف الشاعر مع ممدوحه، فغادره إلى غير رجعة؟

لقد لاحظ الباحث أنّ الوأواء في مدحه لسيف الدولة نأى بنفسه عن الخوض في الحياة السياسية للقرن الرابع الهجري، فلم يأت على ذكر معارك سيف الدولة، ولم يأتِ على ذكر الإخشيديين في دمشق أو غير ذلك من أحداث سياسية. ولم يظهر تشيع الوأواء في قصائده، إذا استثنينا بعض المفردات التي وردت في قصائد المدح وكان غرضه منها استرضاء الممدوحين؛ لنيل عطاياهم، فهل يُعقل أن يكون ذلك قد أوغَرَ صدور المحيطين بسيف الدولة، فكادوا له عند الأمير، فحصل النفور، ومن ثم القطيعة بين الرجلين؟ قد يكون ذلك كذلك؛ لذا رأينا أنّ الوأواء لم يرث سيف الدولة (356هـ).

جملـــــــة القـــــــول إنّ القطيعـــــــة حصلـــــــت بين الشاعـــر وممدوحيه، بصرف النظر عن الأسباب التي أدّت إلى ذلك، فكان بدهيّاً ألا يتعرض الشاعر لغرض الرثاء. بالإضافة إلى جملة الأسباب التي رأينا أنّها أبعدت الشاعر عن هذا الغرض. ولم يكن يسيراً أن يتعرف الباحث إلى أبعاد هذه الشخصية التي غلفها الغموض، ولادة، ونشأة، ووفاة، ولم يكن في شعره ما يوحي بطبيعة هذه الحياة الغامضة، ولكن جَهِد الباحث لسبر أغوار الشخصية من خلال مقطعات وأبيات الشاعر في ديوانه، ولعلّ هذا الجهد يفتح آفاقاً لباحثين أُخر، فيفتح الله عليهم فتحاً آخر.

وفاتـــــــه:

اختلف المؤرخون في تحديد سنة ولادة الشاعر، وفي تحديد سنة وفاته، ولعل ذلك راجع إلى أنّ المؤرخين كانوا يهتمون بالشعراء الذين طار صيتهم وذاع بين الناس، ولم يُولوا العناية لأولئك الذين عدّوهم في الصف الثاني أو الثالث.

فمن الذين أرّخوا للشاعر الثعالبي (429هـ)، ومع ذلك لم يذكر تاريخ وفاة الشاعر، وقد نقل عـــــن الثعالبي معظــــم المؤرخيــــــن الـــذيـــن جــــاءوا بعــده، ولـم يذكـــــروا تاريـــخ وفــــاة الشـــاعــــــر ومــــــن هؤلاء المؤرخين؛ ابـــــن عساكـــــر (571هـ)، والقفطـــــــي (646هـ)، والذهبـــــــي (748هـ)، وابـــــن فضـــل الله العمري (749هـ). كما أغفل تاريخ وفاة الشاعر ابن خلكان (7 ق هـ). ولكن ابن شاكر الكتبي (764هـ) في فوات الوفيات ذكر أنّ وفاة الشاعر كانت سنة (390هـ) تقريباً [1]، ولعل كلمة (تقريباً) تظهـــــر أنّـــــه ليـــــس متأكداً مـــن سنـــــة وفاة الشاعر.

وقد شكّك محقق الديوان الدّهان (1993م) في هذا التحديد لسنة الوفاة (390هـ)، محتجاً بذلك أنّ التسعين قد تكون مصحفة عن السبعين، مشيراً إلى أنّ ممدوح الوأواء الشريف العقيقي توفي سنة (378هـ)، فإذا كان العقيقي قد مات (378هـ) فلا يعقل أن تتأخر عنه وفاة الوأواء الدمشقي، "ولو كان غير ذلك لبكى الشاعر ممدوحه ورثاه، ولا يوجد في ديوانه أثر لذلك". [2]

ولكن هذا الرأي يمكن الردّ عليه بأنّ الديوان لم يرد فيه أي قصيدة في الرثاء، فلم يرث الشاعر أحداً علا شأنه أو قل من خلال الرجوع إلى الديوان. ولو كان ذلك كذلك فسيف الدولة أعلى مكانة وأرفع منزلة من العقيقي، وتوفي سنة (356هـ) ولــــم يــــرد فـــي الديوان أي رثـــاء للأمير الحمداني. فهــــل يعني ذلــــك أنّ الشاعـــــر توفـــــي قبــــل الأميــــــر؟

---

(1) فوات الوفيات، الكتبي 146/2.

(2) مقدمة ديوان الوأواء، الدّهان 16.

كما لا بدّ من الإشارة إلى أنّ المؤرخين قد اختلفوا في سنة وفاة العقيقي نفسه، فقد ذكر ياقوت في معجمـــــــــه [(1)]، وسبــــــــط بــــــن الجــــوزي في مــــــرآة الزمـــــــان [(2)]، وابــــــن العديـــــــم في بغيـــــــة الطلـــب [(3)] أنّ وفـــاة العقيقي كانت سنة (378هـ)، وذكـــــر الكتبي أنّ وفاة العقيقي كانت سنة (368هـ)، وذكر ذلك ابن كثير في البداية والنهاية. [(4)]وذهـــــــب فريــــــق مــــــن المؤرخين مثل رضا كحالة (1408هـ) [(5)] والزركلي (1396هـ) [(6)]، إلى أنّ وفـــــــاة الشاعـــــر كانت سنة (385هـ)، كما أشار فريق آخر من المؤرخين إلى أنّ وفاة الشاعر كانت سنة (390هـ) منهم ابن شاكر الكتبي (764هـ)، وحاجي خليفة (1067هـ)، ونقل ذلك جورجي زيدان. [(7)] ولعل هذا الرأي هو الأرجح؛ لأن الكتبي هو من أوائل الذين أرّخوا للشاعر، وهو الأقرب إلى عصر الشاعر.

---

(1) معجم البلدان، ياقوت الحموي 700/3.

(2) مرآة الزمان، سبط بن الجوزي 267.

(3) بغية الطلب، ابن العديم 186

(4) مقدمة ديوان الوأواء، الدّهان 15.

(5) معجم المؤلفين، عمر رضا كحالة 302/8.

(6) الأعلام، الزركلي 663.

(7) تاريخ آداب اللغة العربية، جورجي زيدان 254/3.

(8) ديوان الوأواء 109.

ديوانه:

إنّ أدبنا العربي يُعدّ ثروة عظيمة، إذ كان بكلّ أجناسه منهلاً ينهل منه الشرق والغرب، فما وهن يوماً ولا كلّت عزيمة القائمين عليه إبداعاً وتأليفاً. ورغم ما مرّت به الأمّة من فترات ركود وانحسار إلا أنّ الأدب العربي ظلّ قامة سامقة يباهي بها العرب غيرهم من الأعاجم وظلّ الوعاء الذي يحفظ للأمّة مجدها وحضارتها. والأدب بعامة، والشعر بخاصة كان السجل الذي يدوّن مفاخر العرب وانتصاراتهم وحياتهم بصفة عامة، فقد كان الشعر ديوان العرب.

إنّ التراث العربي الذي ملأ المكتبات في شرق الأرض وغربها، لم يكن ينقصه إلا البحث والتبويب، وبعث الحياة فيه من جديد. وذلك ما أدركه الغرب، فقد أدهشهم أدبنا العربي لما فيه من كلّ لون وفن، فانصرف علماء الغرب إلى أدبنا وتاريخنا، وبدأوا بتصنيف المؤلفات وتبويبها وإعادة تحقيقها، فأصابوا حيناً وأخطأوا حيناً آخر.

ويُعدّ الثعالبي أول مـــن ذكــر ديوان الوأواء، ووصفه في يتيمته بقوله: "وأنشدني أبو الحسن المصيصي (*) لمعاً يسيرة، من شعره، وذكر أنّه سمعها من إنشاده، وأول من حمل ديوانه إلى نيسابور أبو نصر سهل بن المرزبان (*)، فإنّه استصحبه من بغداد، واتحفني بذلك في دفتر صغير الجرم، خفيف الحجم". (1)

وظلّ الديوان مخطوطةً في المكتبات والمتاحف إلى أن وقع عليه المستشرق الروسي كراتشقوفسكي، فقام على تحقيقه وتدقيقه سنة 1913م، وترجمه إلى الروسية، ثم أعاد المحقق نفسه تصحيح الديوان وإعادة طبعته سنة 1930م. (2)

(*) أبو الحسن المصيصي: محمد بن هارون بن مجرح.

(*) أبو نصر سهل بن المرزبان: أديب مكثر في جمع النفائس من الكتب، أصله من أصبهان، رحل إلى بغداد في طلب الكتب، وكان معاصراً للثعالبي، توفي سنة (420هـ). الأعلام، الزركلي 143/3.

(1) يتيمة الدهر، الثعالبي 335/1.

(2) مقدمة ديوان الوأواء، الدّهان 80.

وظلّ التحقيـــق الذي وضعه كراتشقوفسكي معتمداً للدارسين والباحثين، إلى أن قيّض الله محققاً من المفكرين العرب لإعادة تحقيق الديوان، وهو الدّهان، معتمداً في ذلك على عدّة مخطوطات، فصدر الديوان بترجمة للشاعر، وإلقاء الضوء على حياته وثقافته وعصره، وأغراضه الشعرية. ويقع الديوان في (360) صفحة من القطع المتوسط مشتملة الفهارس، والتذييل. وتضمن (334) قصيدة ومقطعة، وأتبعه المحقق بتذييل ضمّ بضع قصائد ومقطعات وردت في بعض المؤلفات ولم ترد في مخطوطة الديوان.

السمات الفنية في شعر الوأواء:

إذا ما تطرّق الباحثون إلى البناء الفني فإنهم لا بدّ سيتساءلون عن كيفية ولادة القصيدة، وكيف تتجمع وحداتها وأجزاؤها في تشكيل فني له تأثير انفعالي عاطفي وجمالي؟

يستطيع الباحث أن يتعرف إلى عناصر البناء الشعري بالتحليل، فمعرفة طبيعة البناء الفني للقصيدة يعين على ترتيب هذه العناصر والتعرف على ميزاتها.

من هنا لا بدّ من التحليل اللغوي للقصيدة، من أجل الكشف عن البناءالفني الجمالي، وهذا ما أشار إليه العالم الفذّ عبد القاهر الجرجاني عندما وضع نظرية (النظم) إذ دعا في هذه النظرية إلى التزام معاني النحو، فهو يعتصر الكلمة ليضعها في سياقها اللغوي بحيث لو تحركت من موقعها إلى موقع آخر لفقدت تأثيرها ودلالتها وإيحاءها. وهذا يعني أن يختار الشاعر كلماته حسبما يقتضيه التركيب اللغوي نحوياً وبلاغياً. (1)

ولهذا نجد عبد القاهر الجرجاني عندما يحلل قول الشاعر ابن المعتز:

سألتُ عليه شعابَ الحيّ حينَ دعا   أنصاره بوجوهٍ كالدنانير

يقول: "فإنّك ترى أنّ هذه الاستعارة على لطفها وغرابتها، إنّما تمّ لها الحسن، وانتهى إلى حيث انتهى، بما توخى في وضع الكلام من التقديم والتأخير، وتجدها قد ملحت ولطُفت بمعاونة ذلك ومؤازرته لها. وإن شككتَ فاعمد إلى الجارّين والظرف، فأزل كلا منهما عن مكانه الذي وضعه الشاعر فيه، ثم انظر كيف يكون الحال، وكيف يذهب الحسن والحلاوة...". (2)

من هذا المنطلق تعدّ اللغة وسيلة الشاعر وأداته لبناء جمله وعباراته، فهي المادة الخام التي يتوسّل بها إلى بناء فني محكم، فيتم له بذلك تشكيل القصيدة تشكيلاً فنياً، بتراكيبه وصوره؛ ليتمكن من ترجمة

---

(1) انظر دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني 129-131.

(2) المصدر نفسه 131.

تجربته التي يريـــــد نقلها للمتلقي. فهل اللغة التي يستعملها الشاعر، هي ذات اللغة التي يتداولها عامة الناس فيما بينهم؟ إنّ اللغة الشعرية لغة خاصة تنبع من ذات الشاعر وثقافته وسعة اطلاعه، فهي ذات أشكال ومضامين، يبتكرها أو يبدعها؛ ليؤلف بين هذه الألفاظ فينتج التفاعل بينها، "فتكون هذه الألفاظ والتراكيب اللغوية أكثر حيوية وأبعد دلالة وإيحاءً من لغة الاستخدام اليومي العادي". (1)

لقد كانت قضية اللفظ والمعنى من أكثر القضايا التي شغلت النقاد قديماً وحديثاً، فوقفوا عندها لبيان دور المعنى واللفظ وأهميتهما في العمل الأدبي. فمن النقاد من مال إلى المعنى وبيّن أثره وأهميته في تفضيل عمل فني على آخر. ومنهم من فضّل اللفظ وأبرز أهميته وأثره في العمل الأدبي.

أما الجاحظ (255هـ) فمال إلى تقديم اللفظ على المعنى إذ أشار إلى أنّ "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي، وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبك". (2) وتبعه في ذلك الآمدي (370هـ) حين يقول: "وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حُسن التأني، وقُرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها". (3)

ثم جاء العسكري (395هـ) فرأى أنّ "المعاني مشتركة بين العقلاء، فربما وقع الجيد للسوقي والنبطي والزنجي، وإنّما تتفاضل الناس في الألفاظ ووصفها ونظمها". (4) أما عبد القاهر الجرجاني (471هـ) فقد "غلّط مـــــن قوّم الشعر بالمعنى، وأقلّ الاحتفال باللفظ". (5)

لقد تباينت آراء النقاد القدماء حول هذه القضية، وطال الحديث فيها، فانقسم النقاد بين مناصر للفظ ومقدّم له على المعنى، وفريق قدّم المعنى، ثم جاء فريق آخر ليوفق بين الأمرين.

وقـد هدفنـا مـن هـذا العـرض الموجـز لبعـض الآراء حول هـذه القضيـة؛ لتكون مدخلاً للتعرف إلى

---

(1) المعنى الشعري في التراث النقدي والبلاغي، حسن طبل 72-73.

(2) الحيوان، الجاحظ 131/3.

(3) الموازنة، الآمدي 211.

(4) الصناعتين، أبو هلال العسكري 169.

(5) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني 253.

لغة الوأواء الشعرية، وما تميزت به.

لقد انصبّ الاهتمام على اللفظة الشعرية التي تتجاوز دلالاتها المعجمية الجامدة؛ لتخرج إلى مزيج من المشاعر والصور والإيحاءات.

والوأواء في ديوانه لم تختلف لغته عن لغة شعراء العصر، أو لغة من سبقه من الشعراء؛ لذلك اتسمت لغته بالقوة والجزالة والفخامة حيناً، وبالسهولة والعذوبة والرّقة أحياناً أخرى... وقد وصلت هذه السهولة في بعض الأحيان إلى حدّ الركاكة والضعف في بعض المقطعات، التي ستتم الإشارة إليها مع التنويه إلى الأسباب المؤدية لذلك.

لقد وازن الشاعر ببراعة واقتدار بين أغراضه ولغته، ففي المدح اتسمت لغته بالفخامة والجزالة؛ لأنّ طبيعة الغرض تقتضي ذلك.

أما في بقية الأغراض مثل الغزل، ووصف الطبيعة، والخمريات "فقد امتازت لغته بالرّقة والعذوبة والصفاء". (1)

وهذا يعني أنّ الوأواء كان حاذقاً في اختيار ألفاظه وعباراته؛ لتتناسب والمعاني التي يرغب في طرحها. وهذا ليس بدعاً عند الوأواء بل نرى أنّه نحا المنحى الذي قرّره النقاد العرب "فلا يكون غزلك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك، ولا هجاؤك كاستعطافك، ولا هزلك كجدّك، ولا تعريضك مثل تصريحك، بل ترتّب كلا مرتبته، وتوفيه حقّه، فتلطف إذا تغزلت، وتفخم إذا افتخرت، وتتصرف للمديح تصرف مواقعه...". (2) فلم يخرج الشاعر عن سنن العرب في اختياره اللغة التي تناسب الغرض الذي يريد، ففي مدحه لسيف الدولة يقول: (3)

هو السيفُ إلا أنّه ليسَ نابياً ... إذا عاقهُ المقدورُ عن كلّ ضاربِ

إذا شاجروه بالرماح تشاجرتْ ... نفوسُ المنايا في نفوسِ الكتائبِ

(1) شعر الوأواء الدمشقي دراسة فنية، جمال زاهر 131.

(2) الوساطة، القاضي الجرجاني 240.

(3) ديوان الوأواء 27-28.

وتصبغُ أيـــدي النَّقْع أيـــدي خيولِـــهِ   بمُحمَـــرٍّ تُـــرْبٍ مـــن نَجيـــع الترائـــبِ

وكم خاض نقعاً يُمطرُ الهامَ وَقْعُهُ   إلى الموتِ في صفَّيْ قَناً وقواضبِ

إنّ للألفاظ في هذا المقام جرسَها الخاص، وقوتها وفخامتها وجزالتها التي تتناسب وموضوع المدح. فالأبيات في مدح أمير له مكانته، وله صولاته وجولاته التي انتصر فيها على الروم، إلى جانب أنّه أمير مطّلع على الشعر وناقد له، قادر على تمييز جيده من رديئه.

ففي حضرة سيف الدولة وفي مجلسه الذي يضمّ الأفذاذ من الشعراء، ومن علماء اللغة والنقاد، لا بدّ للشاعر أن يُقدّر الموقف، وأن يضاهي بشعره ويجاري بلغته شعراء بلاط سيف الدولة الذين على رأسهم المتنبي.

أما في بقية الأغراض فقد مال الوأواء إلى السهولة والعذوبة التي تتماهى ومضامين هذه الأغراض من غزل، ووصف طبيعة، أو وصف خمرة، فقد كان معظم الشعراء يميلون إلى السهولة في هذه الأغراض. فالمقطعات والقصائد التي تتناول هذه الأغراض كثيراً ما كانت تتغنى بها القيان في مجالس السمر واللهو، فلا عجب أن يميل الشعراء إلى السلاسة والعذوبة والرّقة، إلى جانب الموسيقى الخفيفة العذبة، التي تصل الأذن بسهولة، وتمسّ شغاف القلب.

فمن ذلك قوله: [1] نشوانُ من خَمْرِ الصَّبـــا   وأرقُّ طبعاً من نسيم

مـــــــاءُ الـــــدَّلالِ شـــرابُـــــه   وغـذاؤه تَـــرفُ النعيـــم

أضحى غَرامي في هوا   هُ على محبّته غَريمي

وفي أخرى يقول: (2) رأى ذُلّي فأعرضَ واستطالا   وآلـــى لا يـكـلـمُـنـــي دَلالا

وكـــان يـزورُنـــي منـــهُ خيـالٌ   فلما أنْ جَفا منعَ الخيالا

---

(1) ديوان الوأواء 211.

(2) المصدر نفسه 186.

أزيـدُ صبابــةَ فــي كــلّ يــومٍ　　　كما تـزدادُ طلعتُــه جَمالا

ألفاظ في غاية السهولة والرّقة، إلى جانب الموسيقى العذبة السلسة التي تقتحم الأذن بغير استئذان، جاءت لتتناسب مع الغرض وهو الغزل الرقيق.

وقد أسرف شاعرنا في السهولة والليونة في لغته إلى حدّ اقتباس بعض ألفاظه من لغة الحياة اليومية التي يستخدمها عامة الناس ولعلّه بذلك متأثّر بلغة الأسواق التي عمل فيها، ومن ذلك قوله: (1)

لم أجدْ ما به أجود بدمعي　　　غيرَ روحي فجدتُ بالموْجودِ

ويقول أيضاً: (2)　وحياتِه لا خُنتُهُ وحياتِه　　　ولأدخلنّ النارَ في مَرضاتِهِ

أما في قوله: (3)　وجهُ السّرورِ لفقْدِكمْ　　　قدْ صارَ في عَيني قفا

فنلحــظ أنّ الشاعــر استخــدم عبــارات دارجــة مثــل: (الجــود مــن المــوجــود) و (لأدخلنّ النار) و(صار في عيني قفا).

إذن يستطيع الباحث أن يستخلص أنّ الشاعر زاوج بين تأثره بالبيئة الشامية الحضارية، وبين مخزونه التراثي، والتزامه بقواعد الشعر العربي وقوانينه. فاختار ألفاظه السهلة الرقيقة المتماهية مع حياة الترف واللهو، بالإضافة إلى الطبيعة الجميلة التي تسهم في إضفاء الرّقة والليونة على طباع الشعراء وعلى لغتهم، وابتعادهم عن حوشي الكلام وغريبه، ثم انتقى الألفاظ الجزلة الفخمة في غرض المديح.

ولقد أدرك القدماء أثر البيئة على شعر الشاعــر ولغتــه، فقــد عــزا ابن سلام سهولة شعر عديّ بن زيد إلى ملازمته المدينة وأسباب الحضارة. "وعدي بن زيد كان يسكن الحيرة، ويُراكن الريف، فلان لسانه، وسهل منطقه". (4)

---

(1) ديوان الوأواء 82.

(2) المصدر نفسه 59.

(3) المصدر نفسه 152.

(4) طبقات فحول الشعراء، ابن سلام 37.

أغراضــــه الشعريـــــة:

لقد خاض شعراء القرن الرابع الهجري في معظم الأغراض الشعرية التي طرقها الشعراء العرب القدامى؛ من مدح، وهجاء، ورثاء، وفخر، ولكن أكثر الأغراض المطروقة في عصر الوأواء دارت حول المرأة والخمر ووصف الطبيعة، فمعظم شعراء العصر داروا حول هذه الأغراض. فقد عُرف عن شعراء الشام ولعهم بالطبيعة ومشاهدها الخلابة، ولعلّ بيئتهم الجميلة كان لها الأثر الكبير في هذا التوجّه.

فالبحتري يُعدّ في طليعة الذين عُنوا بوصف الطبيعة، خاصة في مقدمات مدائحه، وله في ذلك: [1]

أتاك الربيع الطّلقُ يختالُ ضاحكاً   من الحُسْنِ حتى كادَ أن يتكلّما

وبرع البحتري في وصف الطبيعة، وإبراز محاسنها، وكشاجم برع في وصف رحلات الصيد وما فيها من كلاب وطير بين الرياض والسحب والأمطار ففي قصيدة له يقول: [2]

غيْـثٌ أتـانـــــــا مُـــــؤذنٌ بخفْـــض   مُتّصل الوبْـلِ حثيـثُ الرّكْضِ [*]

والأرضُ تُجلى بالنبات الغضِّ   في حلْيها المُحمّر والمبْيَضِّ

وأقحــــــوانٍ كاللّجيْـــــــن مَحْض   ونَرْجسٍ ذاكي النّسيـــــم بَضِّ (*)

وسيف الدولة كان معجباً بالطبيعة، وقد نسب إليه صاحب اليتيمة هذه الأبيات في وصف قوس قزح: [3] لقد

نَشرتْ أيدي الجَنوب مطارفاً   على الجوَّ دُكْناً والحواشي على الأرضِ

يُطرّزهــــا قـــوسُ الغمامِ بأصفـــــرٍ   علـى أحمـــرٍ فـي أخضـر تحتَ مُبيـــضِّ

كأذيـــال خَـــوْدٍ أقبلــتْ فـي غَلائـل   مصبَّغـةٍ والبعــضُ أقصـــرُ مـن بعـــــــض (*)

---

(1) ديوان البحتري 416.

(2) ديوان كشاجم 47.

(*) الوبل: المطر الشديد. القاموس المحيط، مادة (وبل).

الركض: ركض الماء، تجمع وماج. القاموس المحيط، مادة (ركض).

(*) البضّ: الرقيق. القاموس المحيط، مادة (بضض).

(3) يتيمة الدهر، الثعالبي 31/1.

(*) خَوْد: الشابة الناعمة، حسنة الخلق. القاموس المحيط، مادة (خود).

أما اللهو والمجون فكان له نصيب وافر في هذه الرياض والمياه الجارية، مما أتاح لشعر الخمريات أن يزدهر في ظلّ هذه الأجواء، فمعظم شعراء العصر قالوا في الخمر في معرض الغزل، فهذا كشاجم يقول: (1)

السّحرُ في ألحاظِها الفاتِكة والـــرّوح مـــن إعراضهـــا هالكهْ
والقهـوةُ الصّهباءُ مـن ريقها والمِسْكُ من أصداغها الحالكهْ

ويعدّ أبـــــو فـــــراس في الشعـــــراء المشهـــورين في تلك الحقبة، فها هو يربط نشـــــوة الحـــــبّ بحرارته: (2)

سكرتُ من لحظِه لا مِنْ مُدامتِه ومال بالنّوم عن عيني تمايُلُه
ألـوى بلبِّـيَ أصـداغٌ لُـويــنَ لـــه وغـــال قلبيَ مـا تَحوي غلائلُهُ

هذا يعني أنّ عصر الوأواء كان عصر الطبيعة والخمر والنساء، وقد تأثّر الوأواء بهذه البيئة الشعرية في الشام، ولم يخرج عن الإطار العام لها... وحاول خلال ذلك التوفيق بين مخزونه الثقافي والمعطى الحضاري البيئيّ. فلم يخرج الوأواء عن أغراض الشعر العربي المعروفة، ولكنه طرق أبواباً معينة دون غيرها، فمعظم قصائد ديوانه دارت حول الغزل، والخمريات، وشعر الطبيعـــة، والمديح، أمـــا الهجاء فلـــه فيـــــه قصيدة واحدة، ولم يطرق باب الرثاء، فلم يرد في الديوان أي قصائـد أو مقطعـات في هـذا الغرض. ولـه بضعـة أبيات في الفخر وردت عرضاً في مديحـه للشـريف العقيقـي أو لسيـف الدولـة الحمداني.

ولمّا كانت الموهبة الشعرية لدى كلّ شاعر مُجيد كامنة فهي تحتاج إلى ما يثيرها أو يستفزها ليخرجها من مكامنها؛ "فللشعـــر دواع تـحـــثّ الـبـطــيء، وتـبـعـــث المتكلــف، منهـا الشـراب، ومنهـا الطمع...". (3) ويختلف طبع الشعراء وإجادتهم باختلاف أغراضهم، فمنهم من يجيد في المديح ولا يجيد الهجاء، أو يجيد الغزل ولا يجيد الرثاء، فهذا ذو الرمة "أحسن الناس تشبيباً وأجودهم تشبيهاً... فإذا صار إلى المديح والهجاء خانه الطبع". (4)

(1) ديوان كشاجم 139.
(2) ديوان أبي فراس الحمداني 302/2.
(3) الشعر والشعراء، ابن قتيبة 37.
(4) المصدر نفسه 39.

ومن المعلوم أنّ هناك صلة وثيقة بين الفنان وفنه، فالوأواء من عامة الناس، أمضى مطلع شبابه منادياً على الفواكه في الأسواق، فلم يكن في سيرته ما يفخر به. وطبيعة الحياة التي عاشها بعد ذلك باحثاً عن اللذات والملاهي لم يجد فيها ما يستدعي الهجاء. إلى جانب هذا وذاك فالشاعر انطلق من فلسفته في الحياة إذ رأى أنّها قصيرة ولا بدّ للإنسان أن يستمتع بكلّ دقائقها وثوانيها.

الغزل:

شغلت المرأة الشاعر العربي منذ فجر التاريخ الشعري العربي، فقد كان نظام القصيدة العربية قديماً يفرض على الشاعر أن يبدأ قصيدته بالوقوف على الأطلال وذكر المرأة والتشبيب بها. فما من شاعر إلا أصاب من هذا الغرض بطرف قليل أو كثير، ومنهم من قصر شعره على الغزل. فالغزل من الأغراض الإنسانية التي تلهب العواطف وتوقد المشاعر فتجيش النفس بما يعتريها من أحاسيس ورغبات كامنة وظاهرة.

والوأواء من الشعراء الذين شغلت المرأة حيزاً كبيراً من ديوانه، فيكاد ديوانه لا يخلو من بيت أو أبيات في ذكر المرأة. ولا عجب في ذلك فقد عاش الشاعر حياة ماجنة، حياة لهو وعبث؛ شرب الخمر وهام في الرياض والحقول. فعبّـــــــر عن هذه الحياة شعراً. فشعر "الشاعر مرآة نفسه وعواطفه ومظهر شخصيته كلها". [1]

فما موقف الوأواء من المرأة؟ وكيف نظر إليها وصوّرها؟ لقد عفّ الشاعر قليلاً وعبث كثيراً، فكان نواسياً في معظم قصائده ومقطعاته الغزلية، عابثاً ماجناً مادياً في غزله، لم يتورع من وصف المرأة وصفاً مادياً حسياً، فيعبر عن رغباته الجسدية بكل وضوح: [2]

لو قيل لي: ما تشتهي؟ مُخَيَّــــــــراً مُحَكَّما
لَقُلْـــــــــتُ: أن ألثـــــمَـــــــــهُ نَحْراً وخَدّاً وفَما

و يقول: (3)

ثمَّ طالَ العتابُ والعضّ والقَرْ صُ ومـــــــــصُّ اللســـــــــان فلَمّا
منعــتـــنـــي مـــن تِكّـــةٍ ثـم قالـــت: تِهْ على الفَدْمِ ما ظننتكَ فَدْما (*)

---

(1) حديث الأبعاء، طه حسين 179/1.

(2) ديوان الوأواء 205.

(3) المصدر نفسه 208.

(*) الفَدْم: الحمق والجهالة، أو ضَعْفَ فهمه، وعيّ عن الحجة. لسان العرب، مادة (فدم).

التكة: رباط السراويل. القاموس المحيط، مادة (تكك).

وهو أحياناً يعفّ، فيظهـــــر لواعــــــج الحـــــب وتباريــــــح الهـــوى ويشكو ما يعانيه من هجر وبيْن، إذ يقول: [1]

يـــــا مَــــنْ سَقـــامُ جفونِـــهِ لسَـقـــــامِ عاشِقِـــهِ طبيبُ
حُــــــزْتَ المــودةَ فاستـــــوى عندي حضورُك والمغيبُ
كن كيفَ شئتَ من البِعــا دِ فأنتَ من قلبـــي قريبُ

ويقول: (2) يـا عاتباً لـي بغير عَتْبِ وهـاجــراً لـــــي بـغَـيْــــــر ذنْـبِ
لولاك لم تَجرِ لي دموعٌ سَكْباً على الخَدّ فوقَ سَكْبِ

إنّ أول ما يلقى القارئ في ديوان الوأواء الدمشقي فيما يدور حول المرأة هو أوصافها الجسدية وما فيها من آي الحسن والجمال، فقد وصف الشاعر كلّ ما وقع نظره عليه منها، فصوّر جسدها وثيابها وهيئتها وحركاتها وسكناتها، وفي إحدى مقطعاته يرفع الشاعر من شأن صاحبته فيصفها بأن ليس لها شبيه، ذات أسنان دُرّيـــة، وخـــدود ورديــــة، وعيـــون نرجسيـــة، تسلـب القلـوب وتهفـــو إليها النفـوس كمـا الفراشـة تسـرع إلـى الضـوء فيقـول فـي وصفها: [3]

جلّـتْ محاسنُـــــــهُ عَـــن كـــلِّ تشبيـــهِ وجَلّ عن مُشْبِهٍ في الحُسْن يَحكيه (*)
انظُرْ إلى وجهِهِ واستغْن عـــن صِفَتي سبحـــــانَ خـالقِـــهِ سبحـــانَ باريــهِ (*)
دعــــا بـألحــاظِـــه قلبـــي إلـــى تَلَفـي فــجـــــاءه مُســـرعـــاً طَوْعـاً يُلبّيـــهِ
مثلَ الفراشــــــةِ تأتـــي إنْ رأت لَهـبــاً إلـى السِّـــراج فتُلقـــي نَفْسَهـــا فِيــهِ

وقد لجأ الشاعر إلى الطبيعة ليشبّه محبوبته بمكونات هذه الطبيعة، فشبه الخدّ بالورد، والعيون بالنرجس، والوجه بالبدر أو الشمس، والقدّ بالنسيم العليل، والشعر بالليل، والقوام بالقضيب الرطيب.

(1) ديوان الوأواء 54.
(2) المصدر نفسه 55.
(3) المصدر نفسه 251.
(*) يحكيه: يشبهه. القاموس المحيط، مادة (حكي).
(*) باريه: (بارئه) خالقه. لسان العرب، مادة (برأ).

واستعار الشاعر لوصف محبوبته صوراً من التراث الشعري الذي اعتمد فيـــه على ثقافتـــه الشعريـــة، فتحـــــــدث عن عيون المها، وعن اللحاظ التي تشبه السيوف، وعن سراب الفيافي حيث شبّه وعود محبوبته به.

ويقول الوأواء متغزلاً: [1] درٌّ وياقوتٌ تَساقَطَ بينهُ في نثرِه كُحْلٌ من النَّدِّ

وفي موقع آخر يقول: سرابُ الفيافي صادقٌ عندَ وَعْدها وسمُّ الأفاعي مُبرئٌ عند صدّها

والأمثلة التي تؤكد أنّ الشاعر يلجأ إلى الطبيعة لإبراز جمال محبوبته كثيرة، فقد أخذ من محاسن الطبيعة ليضفيه على محاسن محبوبته فالقامة غصن، والشعر ليل، والوجه بدر: [2]

نِعْـــــمَ الحُلـــــيٌّ عليـــــكَ الـــدّلُّ والخفَرُ والنَّيِّران: ضياءُ الشمسِ والقمَــرُ

يا ذا الذي تُخْجِلُ الأغصانَ قامتُـــه ومن له البدْرُ وجهٌ والدُّجى شَعَرُ

وَمَـــن إذا قيـل: إنّ البــــدرَ يُشبِهُـــــهُ حُسناً أتى البدْرُ مما قِيلَ يَعْتَـذرُ

ولا يزال الوأواء مفتوناً بجمال المحبوبة المادي، لا سيما الوجه الذي يشبه البدر أو الشمس، والقوام الذي يشبه غصن بان، والريق الذي يبعث النشوة في نفس الشاعر كما الخمرة تفعل بشاربها، إلى جانب الرقة والنعومة والألحاظ الفاتنة، فيقول واصفاً المرأة: [3]

بـدرُ ليـلٍ أو لا فشَمْـس ُنـهــــــار طَلعتْ مـن سحائـــبِ الأزرارِ

فـوقَ غُصْـن تُميلُـه نشـواتُ الــدّ لّ سُكْراً من غير شُرب عُقارِ

يفعلُ الرّيقُ مِنـه مـا تفعلُ الخمــ رُ ولكـنْ بـلا تـــــأذّي خُمــارِ (*)

لقـــــــد أسبـــــــغ الوأواء على المــــــرأة كـــــــلّ أوصاف الجمال التي تتحلـــــــــى بهــــــــا مــــــــن وجـــــه، وقــدّ، وعيون، وألحاظ، وغيرها من الأوصاف الماديـــــــــة، ولكن مـــــــــن الملاحظ أنّ الشاعـــــــر لا يصف امرأة

---

(1) ديوان الوأواء 78-79.

(2) المصدر نفسه 118.

(3) المصدر نفسه 94.

(*) خُمّار: صداع الخمرة وأذاها. لسان العرب، مادة (خمر).

بعينها، فلـــــــم يـــــــــرد في ديوانه أسماء نساء كتلك التي كان يوردها الشعراء الغزليون كعمر بن أبي ربيعة أو أبي نواس أو حتى الشعراء العذريين، فقد ورد في شعر الغزليين أسماء؛ مثل: ليلى ولبنى وهند ودعد وغيرها من الأسماء التي شاعت في شعر الغزل.

ومن جميل غزله قوله: (1)

ولحـــــــظٍ يكـــــــــــــادُ الحُسنُ يعبُدُ حُسْنَهُ   إذا أقلقتـــهُ للعيـــون المضاجعُ

تحرّك طفلُ الغُنجِ في مَهْدِ طرْفه   فأجفانُه مستيقظاتٌ هواجــــــــــعُ (*)

فألحاظ الحبيب من حسنها يغار الحسن، وبخاصة إذا ما أوت إلى المضاجع، وصوّر دلال المحبوب بدلال الطفل في مهده يحرك جفنيه ما بين الاستيقاظ والهجوع... صورة في غاية الجمال والروعة.

ومن صوره الغزلية التي يُجسد بهـــــا الأشياء ويبثّ فيها روح الحياة قوله: (2)

قد كان يقنعُ بالمُنى من حُبِّه   فَزَهـــــا عليْـــهِ فمـــات صَبْرُ قُنوعِهِ

فكأنمـــــا ألفاظُـــــــه يـــــــوم النــــــّـــــــــــــوى   مِن رقّةِ الشكوى دموعُ دموعِهِ

نلحظ عفّـــــة الشاعر في هذه الأبيات، وبأنّـــــه قانـــــع بالأمانــــــــي، وصـــــــوّر الصبر بكائن يموت، فلا يعود راضياً بالقنوع. وشبـــّـه الألفـــــاظ التي يشكـــو النـــوى فيهـــا بالدموع، وكـــأنّ الدموع ذاتهـــا تبكي دموعاً، فالتقت الدموع بالدموع. فجمع بين الخيال ورقّة المشاعر والعواطف الجياشة؛ ليعبر عن هذه التجربة الشعورية المتجلية بالأماني والنوى.

ومع هذا الغزل الحسيّ عند الوأواء إلا أنه لم يغفل عن ذكر طيف المحبوبة بدافع الظمأ إلى لقيا الحبيب وبسبب الخشية من الواشي والرقيب فيصوّر الوأواء محبوبته تصدّ عنه نهاراً وتأبى بطيفها عنه

---

(1) ديوان الوأواء 14.

(*) الغنج: الدلال. القاموس المحيط، مادة (غنج).

هواجع: هجع: النوم ليلاً، أو هو النوم الخفيف. لسان العرب، مادة (هجع).

طرفه: تحريك الجفن. لسان العرب، مادة (طرف).

(2) ديوان الوأواء 140-141.

ليلاً فيزداد ولهه وشوقه إليها فيقول: (1)

رأى دُلّي فأَعْرَضَ واستطالا   وآلــى لا يُكلّمُنـــــــي دلالا

وكـانَ يزورُنـي مِنْـــــهُ خيـالٌ   فلما أنْ جَفا مَنَع الخَيالا

أَزيدُ صبابــــةً فـي كـلِّ يـــومٍ   كما تزدادُ طلعُتُـه جَمالا

ويقول في زيارة طيف المحبوب له: (1)

سَقياً لطيْـفِ خيـــالٍ زارنـي جَزعـــاً   يستقبلُ اليأسُ منهُ بالرّجا طَمَعا

حتى إذا بَذَل الموعودَ من صِلتي   وخافَ من مَللي إذ قالَ لي وَلِعـا

لا تطْمعنَّ بغيرِ الوعدِ من صِلتــي   أَحبُّ شيءٍ إلى الإنسانِ ما مُنعا

وفي نهاية المطاف يمكن القول إنّ المعاني التي دار حولها غزل الوأواء بالمرأة لم تخرج عن المعاني والصور المادية الموروثة التي يصل بعضها إلى حدّ العبث والمجون، ولا يخلو غزله من ومضات عفيفة عذرية، ولكن الغالب الأعمّ في غزلـــه انصب على تصوير مفاتن الجسد، ورســم محاسن المرأة من وجه وقدّ وشعر وعين وخدّ وفم، ولم يُعنَ الشاعر بتصوير عواطف المرأة وأحاسيسها، ولا لمس منها الروح، ولم يتغلغل في أعماق الفؤاد ولواعج النفس البشرية لدى المرأة.

إنّ القول بأنّ الوأواء لم يُعنَ بتصوير عواطف المرأة وأحاسيسها، لا يقلل من أهمية الشاعر، ومن مكانته في مقام الغزل وشعر المرأة، فقد وصف فأجاد، وآثر أن يعبر عن عواطفه وعن مشاعره تجاه المرأة بصفة عامة، إذن هي الغريزة والرغبة دفعتاه إلى النظر إلى محاسن المرأة ومفاتنها، فقد صرحّ كثيراً وعفّ قليلاً.

(1) ديوان الوأواء 186.

(2) المصدر نفسه 140.

ولعل حياة المجون واللهو التي كان يعيشها الشاعر لها الأثر الكبير في أنّه لم يحبّ امرأة بعينها فيعاني لواعج الحبّ وحرقته تجاهها، فلم يكن مجنون ليلى، ولا كُثيّر عزّة، بل كان ربيعيّ الغزل نواسيّ المتعة. وقـــــد حـــــرص على ألا يقـــــع فيما وقـــــع فيـــــــه عمـــــر بن أبي ربيعة الذي أصابه الغرور فجعل من نفسه مطلوباً لا طالباً، أو معشوقاً لا عاشقاً.

ولكن إبـــداع الشاعر تجلّى في صوره الرقيقة التي زاوج فيها بين الصور التراثية التي اعتمد فيها على ثقافتـــــه وسعـــــــة اطلاعـــــــه، والصـــور الحضاريـــة التي أفاد فيهـــا من معطيات الحضارة في عصره وبيئته. لقد استطاع الوأواء أن يجسّد حبّه وعشقه للمرأة بكلّ صورة ممكنة، فهو غَزِل ماديّ حسيّ يصوّر مفاتن المرأة ومحاسنها، بصور تراثية تكاد تكون صوراً بدويّة، مع أنّ الشاعر لم يبدُ، ولكن هذا التأثّر يؤكد ثقافة الشاعر، واطلاعه على أشعار السابقين. فذكر الرّحيل، والنّوى، والبين، والطلل، والرسم، والطيف، والظعائن والعيس، والكثيب... .

ولم ينسَ الشاعر في غزله أنّه ابن بيئتـــه وابن عصـــــره، فأتـــــى بصـــــــور حضاريّـــــــة مستمـــــــدة من البيئة، فاللؤلؤ، والنرجس، وحمرة التفاح، والورد... كلّهـــــــا ألفـــــــاظ أفاد الشاعـــــــر منها ليصوّر جمـــال المحبوبة. ففي إحدى قصائده يقول: [1]ـ

حـــــاز الـجمـــالَ بـــأســــره فكـأنّـمـــــا قُسمتْ عليه محاسنُ الأشياءِ
مُتَبسّـــمٌ عــــن لـؤلـؤ رطـبٍ حكـى بَـرَداً تساقطَ مـن عُقـود سماءِ
تُغني عـــــن التفـــاح حُمـــرة خـدّه وتـنـوبُ ريـقـتُـه عـن الصهبـاءِ
فامزجْ بمائِكَ نارَ كأسك واسقِني فلقـد مزجـــتُ مدامعي بدمائي

وهو شاعر عفّ النفس، لا يطمع من المحبوبة بأكثر من رؤيتها في المنام وأقصى ما يتمناه زيارة طيف المحبوبة له، فيصوّر حزنه ودموعه السّواجم تحرق خدّيه، ومن ذلك قوله: [2]

(1) ديوان الوأواء4-5.
(2) المصدر نفسه 173.

يا حسْبَ سُؤْلِ النفس يا أعلى المُنى طوبى لعيـــنِ فـــي المنـــامِ تراكا

انـظـــرْ فـــــؤاداً أنـــتَ فـــيـــــــــه مُـصـــوَّرٌ هـل فيــه يــا نورَ العيونِ سِواكا

ومع أنّ غزل الوأواء كــــــــان غــــــــــزلاً ماديـــــــــاً وصل إلى حــــــــــدّ الإباحيّــة في بعض أبياته، تدفعه الغرائز البشرية إلى وصف مفاتن الجسد ومحاسنه، إلا أنّه وجد بعض المعجبين بغزله فقد قيل في غزله: "كان رقيقاً للغاية، شفافاً في مناجاتـــــــــــه، يذوب تأوداً ويثلج فؤاد" (1) وقيل في غزلــــــــــه كذلك: "ومن شعراء الغزل الذين سلس غزلهم، وجاشــــــــت عواطفهــم الوأواء الدمشقي". (2)

وقال الوأواء متغزلاً: (3)

سقى اللهُ ليــلاً طال إذْ زار طيفُــهُ فأفنيتُه حتى الصّباح عِناقا

بطيب نسيمٍ منه يُستجلَبُ الكرى ولو رَقَد المخمورُ فيـه أفاقا

تملّكنـــي لمّـــــــــا تملّــك مُـهـجـتــــــي وفارقنـــي لمّـــــــــا أمنت فِراقا

فالشاعر يتمنى زيارة طيف الحبيب في هذا الليل الطويل، وكيف قضى الليل في العناق الذي تلاه الفراق على حين لم يتوقعه. هذه المعاني الغزلية الجميلة التي صوّر فيها الشاعر مشاعره وأحاسيسه، تصدر عن شاعر امتلك ناصية اللغة، وبراعة التصوير، فقد استطاع أن يمزج بين عفّة العذريين وإباحية الماديين ومجونهم. صحيح أنّه لم يُجنّ ولم يَهِم في الأودية والصحاري مُتربَ القدمين أشعث، لكنه استطاع أن يصف لذّة اللقاء، وألم الفراق، وأن يكشف عمّا في نفسه من جوى وحرقة، صاغ كلّ ذلك بلفظ رشيق، وبمعنى رقيق.

هذا يقودنا إلى معرفة السبب في عدم سبر الشاعر لأغوار عواطف المرأة وأحاسيسها، وتركيزه على مفاتنها الجسديّة، ومحاسنها التي تستهويه، فالمرأة التي تعامل معها هي الساقية، أو الغانية، فلم يلفته منها إلا جمالهــــا ومحاسنها الجسديــــة، فتعلّق بهذه أو تلك، فوصلته إحداهن وصدّته أخرى.

---

(1) أعلام الحركة الأدبية، قصي الحسين 68.

(2) الشعر في رحاب سيف الدولة، د. سعود عبد الجابر 245.

(3) ديوان الواواء 164.

أمّا عواطف الشاعر وأحاسيسه فقد رسمها الشاعر معبّراً عن تجربة شخصية، فوصف دموعه، والبيْن والجوى، ولوعة المحبّ وليله الطويل، ومع إعجابه بجسد المرأة إلا أنّ عواطفه تجاهها كانت صادقة جياشة.

ومن غزله الحسيّ قوله: (1)

بــــــــــدرٌ تَــقَــنـــَّـع بــالظّـــــــــــــلا م على قضيبٍ في كثيبِ

لعبتْ بمِشيتهِ الشمالُ فجـــــنّـــبَـــتْـــــــــهُ إلى الجنـــوبِ

ويقول: (2) زار بليلٍ على صباحٍ على قضيبٍ على كثيبِ

أمّا عندما يتحدث عن نفسه، فتكثر الصفات المعنوية، التي تعبّر عن الأحاسيس والمشاعر والعواطف الجياشة، من شوق، وهوى، وحزن، وتفجّع... وغيرها. فها هو يقول عن نفسه: (3)

يا مُنكراً شكوايَ نارَ الهوى قد زِدْتَني كَرْباً على كَرْبي

ويقول واصفاً معاناتـــه ومـــا فعل بـــه الحـــبّ والفـــراق، فيصف صبره على الفراق، وامتناع النـــوم عن عينيه، وسُقم قلبه، وعذاب فؤاده الذي يهيم اشتياقاً للقيا معذّبه، وفي القصيدة نفسها عندما يخطر بباله أن يذكر المحبوبة، يصف خدّيها ويشبههما بالورد الأحمر الملتهب: (4)

يا من تجنّبتُ صبري في تَجنُّبِهِ عَمْـداً وعاصَيتُ نومـي فـي تغضُّبــهِ

أنْبــاكَ شاهــدُ أمــري عَــن مُغيَّبــهِ وجَـــدّ جِـــدّ الهـــوى بـــي فـــي تلعُّبـــهِ

يــا نازحاً لعبتْ أيــدي الفـــراق به هبْ لي مــن الدَّمع ما أبكي عليك بهِ

كـــأنّ قلبكَ سُـقـمـي فـي قساوَتِـه وَوَرْدَ خـــدَّيْـــك قـلـبـــي فـــي تَـلـهُّـبِـهِ

والأمثلـــة كثيـــرة على صحـــة الزعم الذي ذهبنا إليه في أنّ الشاعر عندمـــا يتحـــدث بضميـــر المتكلـــم

(1) ديوان الوأواء 32.
(2) المصدر نفسه 37.
(3) المصدر نفسه 37.
(4) المصدر نفسه 45.

يصف الأشواق والمعاناة وتباريح الهوى والأحزان التي تؤرق مضجعه: (1)

لقـــــد بـــــرّح البيْـــــنُ المبـــــرِّحُ والحـــبُّ   بقلبي؛ وهل يبقى على لوعةٍ قلبُ؟
تعـــــزّزتُ مُغْتـــــرّاً بمـــا البيْــن صانــعٌ   ولــم أدرِ أنّ البيْـنَ مركبُـــهُ صَعْـبُ
تسالمتِ الأحزانُ في حَتْفِ مُهجتي   وبيْن جفونـي والكَـرى أبـداً حَــــرْبُ

وحتى عندمـــــا يجنح إلى تصوير لواعج الحبّ لدى الحبيب، لا يزيد عـــــــن كشــــــف دموعــــــــه التي تسيـــــــــل علــــــى خدّه جزعاً لفراقٍ، أو رغبة في لقاء، أو مكابدة في ليل قد طال... وهــــــذا يعنــــــي أنّ إعجابه بالمــــــرأة كان إعجاباً ماديّاً، حسيّاً، يشدّه القوام، وتلفته العيون، ويهيم بالجسد، دافعه في ذلك الرغبة والغريزة: (2)

قـــوامُ غصــــنٍ كأنّـــه ألــفٌ   تُهدي لنا من رُضابهــا لَهبا
قد يئستْ من بقائها فترى   أدمعَهــا طـــولَ ليلهـــا سَكَبا

إذن هذا هو الأنموذج الأنثوي الذي تعامل معه الشاعر، وأمضى جلّ وقته في مراتع اللهو والمجون، بين الساقيات والقيان، يقدّمن الشراب، ويبدين مفاتنهنّ ودلالهنّ على ندماء ليل، لا همّ لهم إلا المتعة، والتنعُّم بلذاذات عمر يرونه قصيراً، فلا بدّ من انتهاز كلّ فرصة فيه: (3)

يـومـنــــــا يـــــومٌ مــطـــيــــــرُ   ولـــــــــذاذاتٌ حضــورُ
فاسقنـــي البكرَ التي فـــي   حِجْرِها دبَّ السّرورُ
نبِّــهِ العــودَ بضـــربِ النـّــا   ي فـالنّــــــوم غُـــــرورُ
مـن فتـــــاةٍ يُجتنــــــى مــنْ   وجهها البدرُ المنيرُ
لا تُضِــعْ يــا صــاحِ لــذّا   تك فالعمــــرُ قصيـرُ

---

(1) ديوان الوأواء 47.
(2) المصدر نفسه 50.
(3) المصدر نفسه 108-109.

لقد استطاع الوأواء ببراعته ورهافة حسّه، وإعجابه بالمرأة أنوثة وجمالاً، أن يجمع بين الصورة النمطية للمرأة عند الشعراء العرب، ونظرته الخاصة للمرأة من حيث هي صورة حيّة متحركة، فتضافر في بناء صوره النظر، والسمع، والشمّ، والحركة.

كما لم يغفل الشاعر عن الجانب الموسيقي في قصائده الغزلية، والدور الذي تؤديه الحروف مثل السين، والتاء، والباء، وهي حروف لها إيحاءاتها ودلالاتها، من الهمس إلى شدّة الحبّ والقوة في الباء، والخفوت في التاء، والحركة في الراء.

ويظلّ الوأواء يهيم بالمرأة كامرأة، دون أن يُسميها، فهي رمز الأنوثة والجمال والغنج والدلال، فهام حُبّاً بغانيات، أمرض الزهو جفونهن، وأرهف الظرف أعطافهن، في رياض مزهرة، وبقاع مخضرة، فلا عجب –إذن– أن يشغل الغزل الحيّز الأكبر في ديوانه.

وصف الطبيعة:

ظلّت الطبيعة على مرّ عصور الأدب ملهمة الشعراء، تلك الطبيعة التي يعيش الشاعر في أحضانها، فيستطيع برهافة حسّه وسعة خياله أن يرسمها بريشة الفنان مبرزاً جمالها ومحدداً حدود الألوان فيها، فتأسره الصحراء بامتدادها، وتشدّه الجبال بشموخها، والوديان بمجاهلها، فيُتهم مرة ويُنجد أخرى؛ لينظم من الكلمات عقوداً من اللؤلؤ المنثور يقارب بين المتباعدات، ويطابق بين المتناقضات.

وقد قيل لكُثيِّر: "يا أبا صخر كيف تصنع إذا عسر عليك قول الشعر؟ قال: أطوف في الرّباع المخلية والرياض المعشبة، فيسهل عليّ أرصنه، ويسرع إليّ أحسنه". [1] ويقول ابن رشيق: "سألت شيخاً من شيوخ هذه الصناعة فقلت: ما يعين على الشعر؟ فقال: زهــرة البستان وراحة الحمام". [2] ويقول الأصمعي: "ما استدعي شارد بمثل الماء الجاري، والشرف العالي، والمكان الخالي هو الرياض". [3]

فلا عجب أن تكون الشام ملهمة شاعر كالوأواء، فقد استلهم مصادر الجمال الطبيعي في بيئة خلابة حباها الخالق – جلّ شأنه– سهولاً وجبالاً وأنهاراً، فهذا التنوّع بمصادر الطبيعة كان خير ملهم للشاعر كي يصف هذا الجمال، ويعيد رسمه بريشة فنان بارع فأخرج لوحات فنية تكاد تنطق. فتغنى الوأواء بهذه الطبيعة التي تفتحت عيناه على بهائها وروعتها، هذه البيئة التي وصفها أبو بكر الخوارزمي إذ قال فيها: "جنان الدنيا أربع: غوطـــة دمشـــق، وصغـــد سمرقنـــد، وشِعب بُوان، وجزيرة الأُبُلَّة [*]... وأفضلها دمشق". [4]

ومن العوامل التي حفزت الوأواء على وصف الطبيعة إلى جانب الجمال الطبيعي الذي انمازت به دمشق، هـــو إعجـــاب سيـــف الدولة بشعر الطبيعـــة، ورواج هذا الشعر عنده، وافتتانه بسحر

---

(1) الشعر والشعراء، ابن قتيبة 80-81.

(2) العمدة ، ابن رشيق القيرواني 211/1.

(3) المصدر نفسه 206/1.

(*) جزيرة الأُبلَة: بلدة على شاطئ دجلة بالعراق. الموسوعة الميسرة 311/2.

(4) معجم البلدان، ياقوت الحموي 527/2.

الطبيعـــــــة، وكـــــــان يحثّ الشعراء على هذا الغرض الشعري، مما حفزهم على التنافس في وصف الطبيعة وتصويرها ورصد مواطن السحر فيها؛ لتزداد منزلتهم عند سيف الدولة.

ومما دفع الشاعر إلى وصف الطبيعة رهافة حسّه، وطبيعة شخصيته المحبة للجمال المفتونة بالطبيعة، فهام بها حُبّاً فناجى الورود، وداعبَ أغصان الأشجار في الرياض واصفاً الياسمين والزهور والجداول، فعبّر عن هذا الجمال مازجاً بين المرأة والطبيعة؛ لما بينهما من صفات الحسن والجمال فأسقط مظاهر الطبيعة على المرأة حين تغنّى بجمالها ووصف حسنها، ومما قاله الوأواء في وصف الطبيعة: (1)

لمّــا تَأمّلْـــتُ الرّيــــاضَ وزهرُهـــــا   يَجْلو محاسِنَهُ على قُصّــــادِها

شاهـــــدْتُ فيـــــــه بَدائعـــاً وغرائبــــاً   فيهـــا لأوْصافـــي أتـــــمُّ مُرادِها

وبدا البنفْسَجُ لي فقلتُ لخاطِري   في وصفِه كالنّارِ في إيقادِها

ويتأمّل الشاعر الرياض بأزهارها وبدائعها وغرائبها بعين يستهويها الجمال، فيرسم لوحة فنية بارعة، موظفاً الألوان. إذ شبّه البنفسج بالنار في إيقادها.

وقال في موقع آخر من الديوان: (2)

إذا قابلَ الزَّهْرُ زَهْرَ الخُدودِ   فأيــنَ الخــلاصُ! وأيــنَ الطريقُ؟

بَهـــــارٌ بَـهيـــــــرٌ بــهِ غَيْـــرةٌ   علـــى نَرْجـــــسٍ وشَقيـقٌ شَفـــيقُ (*)

فـــذا عاشـــقٌ دَبـــقٌ خائـــفٌ   وذا خَجِـــلٌ وكـــذاكَ العَشيـــــقُ

مَداهنُ يحملنَ طَـــلّ النّـــدى   فهــــــاتيكَ تِبْــــــرٌ وهــذا عقيـــــقُ (*)

يـــنَـــظّـــمُ أوراقَـــــهـــــــــا دُرُّهُ   وينثر منهـــا الــذي لا يُطيـــــقُ

---

(1) ديوان الوأواء 90-91.

(2) المصدر نفسه 156-157.

(*) بهـــار: العرار، ويُقـــال عيـــن البقـــر- طيـــب الرائحــــة، والبهيـــر: أو المبهور: هو المغلوب لحزن أو حبّ أو عجب. لسان العرب، مادة (بهر).

(*) العقيق: حجر كريم أحمر. لسان العرب، مادة (عقق).

يمزج الشاعر باقتدار عجيب بين المرأة والطبيعة، فشبّه زهر الرياض بزهر الخدود، ويشخّص البهار بإنسان يغار، وبعاشق، والنرجس بإنسان خجل، والشقيق شفيق، فهذا التشخيص وتلك الألوان أسهمت في تشكيل اللوحة الطبيعية المنظومة كالدّرر.

إلى أن يقول واصفاً الأشجار والجداول وغدران الماء: (1)

لدى شَجَرٍ رافعاتِ الذُّيولِ لِجَرْيِ الجـــداولِ فيهـــا شَهيقُ
كـــأنّ طَيـالِسَ غُدْرانِهـــا على هيْكـلِ الماءِ فيها خُروقُ

ففي الأبيات السابقة يحلّق الشاعر بين الخمائل في الرياض التي يرطبها الطلّ، ويسير بين الجداول الرقراقة؛ ليرسم لوحة فنية يستطيع القارئ من خلالها أن يتصور جمال الطبيعة في دمشق.

هذه الطبيعة الحافلة بكل أشكال الجمال لا غرْوَ في أن تكون ملهمة شاعر مَيّال إلى اللهو والملذات يجري خلفها أنّى وجدها، ومجالس الشراب، وحفلات السمر واللهو تجد في الطبيعة الخلابة مجالها، ولا عجب أن تستهوي الشاعر هذه المجالس فيمزج بين شربه واستمتاعه بجمال الطبيعة فيقول: (2)

قُـمْ فـاسقِنـي بالـكـأس لا بالقَنقَلِ واشرب على وجهِ الزّمان المُقبلِ (*)
كسَتِ السماءُ الأرضَ زُهْرَ نجومِهـا بـالـزَّهـر فاختـالـت بِكُـمّ مُسبِلِ
صـاغ الغَمـامُ لهـا عـيـونَ جـواهـرٍ وأجـاد جَلْوَتَهـا لعيـنِ المُجْتلـي

لقد جمع الوأواء بين التصوير المباشر للطبيعة، فرسم حدود جمالها، ووصف مصادره كما لو أنّه يحمل آلة تصوير؛ لينقل لنا هذا الجمال ويصوغه بألفاظ عذبة كأنّها قلائد من جمان نثرها هنا وهناك. وفي مواقع أخرى يضفي الشاعر على هذا الجمال مسحة من خيال واسع، فألبس الطبيعة ثوباً موشى بكلّ أنواع الزخارف والحليّ، فيقول في وصف قوس قزح: (3)

(1) ديوان الوأواء 156.

(1) المصدر نفسه 175.

(*) القنقل: المكيال الضخم. لسان العرب، مادة (قنقل).

(2) ديوان الوأواء 131.

سَقْياً ليومٍ بدا قَوْسُ الغَمام به والشّـمْسُ مُـسفِـــــرةٌ والبَـــــرقُ خَـــلاّسُ

كـأنـّـهُ قـوسُ رامٍ والبـــروقُ لــــه رشْقُ السّهامِ وعيْنُ الشّمس بُرْجاسُ (*)

خلاصة القول إنّ الوأواء كان رساماً بارعاً إلى حدّ كبير في وصفه للطبيعة، وكانت صوره مستمدة مما يحيط به من مصادر طبيعية تلقفها فصاغها صياغة فنية تجلّت في هذه الاستعارات والتشبيهات والصور الرائقة. فالاستعداد الفطري لدى الشاعر أسهم في خلق شاعريته؛ لأنّ البيئة وحدها "لا تخلق في الشخصية شيئاً جديداً، ولكنها تُنمّي ما هو موجود فعلاً أو تُوجّهـــــه وجهـــــــة خاصة". [1]

-(*) بُرجاس: هدف ينْصب على رمح أو سارية. القاموس المحيط، مادة (برج).

(1) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، مصطفى سويف 316.

الخمـــريــــــات:

لقد عُرف عن الشعراء العرب القدامى ذكرهم الخمر. وورد في أشعارهم "كالأخطل، والقطامي، والنابغة الشيباني وغيرهم". (1) وأخذ هذا الغرض يتسع في العصر العباسي، ولعلّ أبا نواس من أكثر الشعراء الذين نظموا في هذا الغرض وأفاض فيه.

ويرجع بعض الدارسين والنقاد سبب شيوع هذا الغرض في العصر العباسي إلى عاملين؛ العنصر الفارسي الذي أشاع حياة الترف واللهو التي اعتادها في عهد الأكاسرة، والعنصر الثاني ألا وهو الثراء الفاحش الذي أصاب المجتمع في العصر العباسي. ويذكر بعض المؤرخين أنّ أبا نواس يُعدّ أستاذ شعراء الخمريات في الشعر العربي، فقد "عاش للخمر يتغنى بها، مجاهراً بالفسوق والمجون". (2) وقد سار على هذا النهج شعراء كثر من أمثال؛ بشار ومطيع بن إياس، ووالبة الحباب وغيرهم.

أما الوأواء الذي عاش حياة اللهو والمجون، افتتن بالمرأة، واستهوته الطبيعة بجمالها، فأضاف إلى هذه المفاتن معاقرة الخمر بين الرياض المزهرة والساقيات اللواتي تغنّى بجمالهن، وكأنّه قد تمثل أبا نواس في كثير من أشعاره التي جاهر فيها بمعاقرته الخمر، فلا يكاد يفيق من سكر إلا إلى سكر، فاحتسى الخمر ووصفها صافية وممزوجة، ووصفها ببنت الكَرْم، فالخمر تجري عنده مجاري الحياة في الأعضاء فيقول: (3)

وبـِنْــــتِ كـــــرْمٍ كـــــأنّـهـــــا لَـهَـبُ	تكادُ منها الأكفُّ تلتهبُ
تلعـــبُ فــي كأسهـــا إذا مُزجـــتْ	كأنّمـــا يستفزُّهـــا طـــربُ
في عَرْصةِ الكأس حين تمزجُها	سماءُ تبرٍ نجومُها ذهبُ (*)

(1) الأغاني، الأصفهاني 177/1.

(2) العصر العباسي الأول، شوقي ضيف 234.

(3) ديوان الوأواء 35.

(*) تبر: الذهب الخالص. القاموس الوسيط، مادة (تبر).

إنّ صورة الخمر في شعر الوأواء هي ذاتها صورة الخمر عند أبي نواس أو تكاد، فهذا الوأواء يقول واصفاً الخمر حين مزجها بالماء: (1)

كأنّها ولسـانُ المـاءِ يقرعُهـا　　دَمْـعٌ ترقرقَ فـي أجفـانِ مُنتحب

إذا علاها حَبابٌ خِلتَهُ شَبَكاً　　من اللُّجيْن على أرضٍ من الذَّهَبِ (*)

لعلّ القول السابق لا يختلف كثيراً عن قول أبي نواس: (2)

أ أدْميْـتَ بالمـاءِ القُراح جبينَها　　لتسمعَ في صَحْنِ الزُّجاج أنينَها

فقد سمعتْ أُذناك عند مِزاجها　　أنينـاً و ألحانـاً تُجيـب دنينَـها (*)

وقـد وصف الوأواء الخمرة صافية وممزوجة، منيرة كأنّها جوهرة من ياقوت، وأطلق عليها اسم القهوة: (3)

ناولْني مِـنْ كَفّـه قهـوةً　　تُضيءُ من نارٍ ومن نـورِ

ضِياؤُها في الكأس ياقوتةٌ　　تضحكُ في أحشـاءِ بلورِ

وفي المعنى ذاته قال أبو نواس: (4)

وقهوةٍ مثلَ عيْنِ الديكِ صافيةٍ　　في خَمرِ عانَـةَ أو مـن خمرةِ السيبِ (*)

كـأنّ أحداقَهـا والماءُ يقرعُهـا　　في ساحةِ الكأسِ أحداقُ اليعاسيبِ (*)

ولعلّ من الأسباب التي جعلت الشاعر ينحو هذا المنحى الماجن الخليع في حياته، ضعف الوازع الديني، والاستعداد الفطري لديـه، وحياة الثـراء التي هبطت عليه بعد حرمان وفقر طويلين عاشهما

---

(1) ديوان الواواء 39.

(*) حباب: فقاقيع على وجه الشراب. القاموس المحيط، مادة (حبب).

اللجين: الفضة. القاموس المحيط، مادة (لجن).

(2) ديوان أبي نواس 521.

(*) دنينها: الدنين: نغم لا يفهم منه كلام. القاموس المحيط، مادة (دنن)

(3) ديوان الوأواء 118.

(4) ديوان أبي نواس 40.

(*) عانة: بلدة بين الرقة وهيت، من أعمال الجزيرة، ونسبت العرب إليها الخمر. معجم البلدان، ياقوت الحموي 311.

السيب: كورة من سواد الكوفة، وهي أيضاً نهر بالبصرة. معجم البلدان 117.

(*) اليعاسيب: مفردها يعسوب، ذكر النحل. لسان العرب، مادة (عسب).

فكابد في تلك الحقبة من عمره الحاجة والعوز.

ومن أكثر المعاني التي ألمّ بها الوأواء في خمرياته؛ وصف الخمرة ومنظرها، وامتزاجها بالماء وحباب الماء يطفو فوقها كاللُّجيْن، وعدّد صفاتها وأسماءها، وذكر سُقاتها وشاربيها، كما لم ينس لوم عذاله على شربه، ومما قاله في ذلك: [1]

إذا عـــلاها حَبــابٌ خِلْتــــه شَبَكـاً ... من اللّجيْنِ على أرضٍ من الذهــبِ

تصورتْ من أديم الكـأس سورتهــــا ... فأنبتـــتْ بَـــرَداً منهـــا علـى لَهـبِ

تخالُ منها بجيدِ الكأسِ إن مُزجت ... عِقداً مـــن الدُّرِ أو طَوْقاً من الحَبَبِ

كما وصف الشاعر مجالس اللهو والشراب، وما يصاحب ذلك من مجون وعبث وموسيقى ورقص وغناء ومن ذلك قوله: [2]

يـومُنـا يـومٌ مَطيـرُ ... ولَـذاذاتٌ حضُـورُ

فاسقِني البِكرَ التي في ... حِجْرِها دبَّ السّرورُ

نبّـهِ العـودَ بضـربِ النّـا ... ي فـالنـومُ غُـرورُ

نـلْ من اللـذاتِ ما تبـ ... غيـه واللهُ غفـورُ

وقـد تأثّـر الـوأواء بخمرياته بكل من أبي نواس (199هـ) ودعبل الخزاعي (246هـ) والببغاء (398هـ).

ووصل الوأواء في خمرياته إلى حدّ العبث والمجون، والاستخفاف بشعائر الدين، ففي بعض أبياته تخطى حدود اللياقة: [3]

وما علينا جُناحٌ ... فيما فَعلنا وعَتْبُ

ويمكن للباحث أن يلاحظ أنّ معظم شعراء العصر كانوا يميلون نحو الخمر ويصفونها في أشعارهم، باحثين عن الملذات؛ لأنّ طبيعة العصر والمكان هيأت للشعراء أجواء اللهو والمجون.

(1) ديوان الوأواء 39.
(2) المصدر نفسه 108.
(3) المصدر نفسه 50.

ويذكر الكيالي أنّ سيف الدولة نفسه كانت تطيب نفسه للملذات، "حين يرجع من معركة ينتصر فيها، إنّه في مثل هذه الساعات يستطيب اللهو والشراب". [1] ويضاف عامل آخر من عوامل شيوع اللهو والمجون وهو الترف والثراء الذي أصاب المجتمع... فقد أغدق الأمراء على الشعراء عطاياهم. وكان سيف الدولة من أجود من أعطى، ووهب.

والوأواء من جملة الشعراء الذين مدحوا سيف الدولة، وأفادوا من هباته، فأنفق الشاعر هذا المال في اللهو والمجون. ويبدو أنّ لدى الشاعر استعداداً فطرياً لتقبل هذا النمط من الحياة الماجنة، فكان الشاعر يُعاقر الخمرة ويتنقل مع ندمائه بين دور الغناء وبيوت القيان.

وظلّ الوأواء يسترضع ثدي المجون واللهو ويكرع الكؤوس حتى ذوى غصن شبابه وأصابه البلى وَوَخَط الشيب رأسه، فما كان منه إلا أن انقبض عن الدنيا وملذاتها، فأصابه صحوة بعد غفوة طويلة، فرغب عن اللهو واطّرحه، أو لنقل اطّرحه اللهو، فارتدى رداء الفضيلة، ولجأ إلى الله الغفور الرحيم، طالباً الصفح والمغفرة ومعلناً الندم، قائلاً: [3]

اللهُ يعلمُ أنّي هائمٌ قلقٌ ... عليّ ثوبانِ من ضُرٍّ ومن سَقَمِ

وقد نَدمتُ على ما كان من زَلَلي ... وأنتَ أعظمُ من يُرجى من الأُمَمِ

فاغفرْ لعبدِكَ يا مولاي زلّتهُ ... أو لا فحُكمُكَ فينا غيرُ مُحتَكِمِ

لعلّ الباحث يستشف من خمريات الشاعر أنّه أقبل على كؤوس الخمر يكرعها، فتنقّل في مجالس اللهو والسمر يبحث عن اللذة والمتعة؛ رغبة في التعويض عن حرمان عاشه في شبابه أو لما كان يعتمل في نفسه من قلق وحيرة، فهذه النفس القلقة والمضطربة وجدت في كؤوس الخمر ملاذها الذي تلجأ إليه.

---

(1) سيف الدولة، سامي الكيالي 44.

(2) ضحى الإسلام، أحمد أمين 135/1.

(3) ديوان الوأواء 206.

والأبيـــات السابقـــة تشـــفّ عـــن توبـــة الشاعـــر وندمـــه، وعودته إلى الله سبحانه طالباً الرحمة والمغفرة.

ولم يقتصر الأمر على الوأواء فحسب، بل كأنّي بالشعراء الذين جرفتهم حياة اللهو والمجون، فعبثوا ولهو ما شاء لهم العبث واللهو شباباً، عاد لهم رشدهم في المشيب، فتابوا واستغفروا وعادوا إلى الله طالبين العفو. ومن أمثلة هؤلاء: أبو نواس إذ قال داعياً إلى الزهد والانصراف عن الشهوات، ومتاع الحياة الدنيا الزائلة، والإعداد للآخرة بالتقوى والعمل الصالح: [1]

يـــا طـــالـــــب الدنيـــا ليجمعهـــا   جَمحت بك الآمالُ فاقتصدِ
والقَصْد أحسنُ ما عملتَ له   فاسلكْ سبيل الخيرِ واجتهدِ
واعمـــلْ لـــدارٍ أنتَ جاعِلُهـــا   دارَ المـقـامـــةِ آخـــر الأبـدِ

---

(1) ديوان أبي نواس 193.

المــــــــدح:

أما غرض المدح فلم يحظ عند الوأواء بما حظيت به بقية الأغراض من الاهتمام والتوسّع، فالمديح عنده قليل معدود، خُصّ بالشريف العقيقي (378هـ) وبسيف الدولة الحمداني (356هـ).

وقد اتبع الوأواء أساليب الشعراء القدامى في المديح، من حيث إسباغ صفات الكرم والشجاعة، والسخاء والبطولة على ممدوحيه؛ ليصل إلى رضاهم ومن ثم لينال عطاياهم. فوصف العقيقي بأوصاف متعددة، فهو من تنثر كفاه الذهب على السائلين، بل هو كالنسيم في آخر الليل، تضحك الدنيا لغرته، وتأتي إليه المنايا وهي خائفة، وتورق الصخور لكرمه ونداه، ولم يفت الوأواء أن يمدح العقيقي بشرف النسب فهو سليل بيت النبوة، ولا غرو في ذلك فالعقيقي سيد من سادات دمشق، وعالم من علمائها، تسنّم أعلى المراتب؛ لهذا مدحه الوأواء بعلو النسب، ولم يبخل عليه العقيقي بالعطاء، ومما قاله فيه قصيدته الميمية: (1)

تظلّـم الـوردُ مـن خَـدّيّـهِ إذ ظلما ... وعلّـم السُّقـمُ مـن أجفـانـهِ السَّقما
ثَنيتُـه وعِنـانُ الشّـوق يـجـمَـحُ بـي ... إلـى الـذي راحـتـاهُ تُنبـتُ النِّعما
إلى الذي افتخرتْ أرضُ العقيقِ بهِ ... ومـنْ بـه أصبحـتْ بطحاؤُها حَرمـا
إلـى فتـىً تضحَـكُ الدّنيـا بغـرَّتـهِ ... فمـا تـرى باكيـاً فيهـا إذا ابتَسما
سمـا بـه الشَّـرفُ السامـي فـصـار ... مُخيِّما فـوقَ أطبـاقِ العُلى خِيَمـا

كما مدحه بالشجاعة والسطوة على أعدائه، فهو لو حارب الزمان لقهره، وشرب دمه: (2)

ما إن دجا ليلُ نقْعٍ في نهارِ وغىً ... إلا وأمطـرَهُ مِـن سَيْبـهِ نِقَما
تأتـي المنايـا إلـى أسيافِـه فِرقـا ... كأنما تَجْتدي من خَوفِه سَلَما

---

(1) ديوان الوأواء 191-194.

(2) المصدر نفسه 195.

ولا يتوانى الشاعر عن الإفصاح عن بغيته من مدح العقيقي فهو طامع في جوده وكرمه: [1]

هذي يمينُك في الآجالِ صائلةٌ فاقتلْ بسيفِ رداها الخوفَ والعَدَما

ولم يبخل عليه العقيقي فقد أعطاه على هذه القصيدة عشرين ديناراً.

وقال القفطي عن هذه القصيدة: "وكان أول شيء عمله قصيدته في أبي القاسم العقيقي العلوي، الميمية التي أولها (تظلَّم الوردُ من خدّيه إذ ظلما)، فاستحسنها، فأعطاه عشرين ديناراً، وتسامع الناس بها، فانتشر بينهم ذكره، واستطابوا طريقته في شعره، فتوفر على ذلك وفارق ما كان فيه". [2]

وكانت الجائزة التي نالها الشاعر من العقيقي على قصيدته الميمية، دافعاً إلى أن يمدحه بقصائد أخرى طمعاً في نيل عطاياه وجوائزه، فرأى في الشعر مصدر رزق يكفيه الشقاء والتعب، جرياً وراء قوت يومه، فاستمطر عطاء العقيقي، ففتح العقيقي له راحتيه وأعطاه من غير حساب، ولم يغلق دونه أي باب: [3]

سوف أُكفى بـ "أحمدٍ" لا سواهُ من زماني تَسبّبَ الأسبابِ

نثرتْ كفُّه المواهبَ لمّا نَظمتْها عُلاه للطُلّابِ

رائح في العلى براحة جودٍ بابُ أموالها بلا بوّابِ

وامتد التواصل بين الشاعر الوأواء والعقيقي فمدحه بأربع قصائد، تعدّ من دُرر الشعر العربي، وقد أجزل له العقيقي العطاء، وأبقى الشاعر للممدوح عطاء لا يزول وشرفاً لا يبلى بهذه القصائد التي خلدت اسمه.

ولا ينكر الشاعر فضل العقيقي، بل يعترف بفضله ويقرّ بذلك: [4]

أَينعْتَ لي في نَبْعتي وَرَقَ الغنى ودَفعْتَ عني باليقين ظُنونا

فاسلمْ فإنّكَ ما سَلمتَ من الرّدى وسُقيتَ من ماءِ الحياةِ سُقينا

(1) ديوان الوأواء 196.

(2) المحمدون من الشعراء، القفطي 55.

(3) ديوان الوأواء 14.

(4) المصدر نفسه 218-219.

أما ممدوح الوأواء الآخر فهو سيف الدولة الحمداني (356هـ) الذي كان بلاطه في حلب مزار الشعراء ومحجّ كلّ ذي طموح في أن ينال المرتبة العليا بين الشعراء في تلك الحقبة، فهذا الأمير الحمداني لم يجتمع بباب أحد ما اجتمع ببابه من الشعراء.[1] فقد كان الرجل ذواقة للشعر بل ناظماً له أحياناً.

وكان الوأواء أحد مُداح سيف الدولة، فقد مدحه بثلاث مدائح لا تقلّ جودة وروعة عن مدائح فحول الشعراء للأمير الحمداني، وقد أشار إلى ذلك الدّهان (1950م) محقق الديوان من خلال استقصائه لعدد الأبيات التي مُدح بها سيف الدولة في شعر الوأواء، إذ بلغت مائة بيت.

وذهب إلى ذلك عمر موسى باشا (1986م) صاحب (الأدب في بلاد الشام). أما زاهر (2007م) فقد أكّد أنّ الوأواء يُعدّ من مدّاح سيف الدولة. إذ أشار إلى أنّ الوأواء انتقل إلى حلب ومدح سيف الدولة وفروسيته... وقد "عاد الشاعر من عند الأمير بجوائز وهبات كثيرة". [2]

وقد وجدنا أنّ الشعراء الذين كانوا يقيمون في بلاط سيف الدولة ويمدحونه، وكذلك الشعراء الذين كانوا يؤمون بلاطه ويمدحونه قد عُدّوا جميعاً من مُداح سيف الدولة، والوأواء شأنه في ذلك شأن كلّ هؤلاء وأولئك.

وأجمعت معظم المصادر على أنّ أول لقاء جمع بين الرجلين كان خلال زيارة سيف الدولة لدمشق (333هـ) فامتدحه الوأواء بقصيدة نونية: [3]

قل لسميّ الوصيّ يا ثاني القَطْـ ... ـرِ ويا ثالث الربيعين (*)
ويا هلالاً بدت مطالعه ... في أفق بدريْن تغلبيّيْن
ما أرطبَ العيشَ في ذُراك وما ... أهنا النَّدى في جنابكَ اللّيْنِ

---

(1) مطالع البدور، الغزولي 176/2.
(2) شعر الوأواء الدمشقي، جمال زاهر 110-111.
(3) ديوان الوأواء 223.
(*) الوصي: في عقيدة الاثني عشرية، وهو الإمام علي بن أبي طالب -رضي الله عنه-.

وفي حلب مدح الوأواء سيف الدولة بقصيدتين، في أولهما مدحه بأن أفئدة الشعراء جميعهم تهوي إليه وأن أفضاله وعطاياه تزين أعناق الرجال، وأنّه شجاع صبور لا يهاب أعداءه: (1)

إلى كعبةِ الآمال والمطلبِ الذي　　بـــه حُلِّيَـــت أجيـــادُ عُطْـــلِ المـــواكـــبِ

بعاداتِ صبْرٍ لم تـزلْ تَستعيــــدُه　　إلى الحربِ حتى ماتَ صبرُ المحاربِ

وفي القصيدة نفسها يشير الشاعر إلى ذكاء سيف الدولة، وفطنته، وقضائه لحاجات الناس قبل أن يطلبوها: (2)

يكـــادُ يُريـــك الشـــيءَ قبـل عِيانـه　　ويقضي لكَ الحاجاتِ قبل المَطالبِ

إذا ما انبرى في هفوةِ الفكر رأيُهُ　　رأى بعيـــان الـــرأي مـا في العَواقبِ

أمـــا في القصيـــدة الثانيـــة فقد امتدح الوأواء سيف الدولة بالسيف الذي لا ينبو وإن نبت كلّ السيوف: (3) هو

السيفُ إلا أنّه ليسَ نابيـــاً　　إذا عاقـهُ المقدورُ عن كلّ ضاربِ (*)

إذا شاجروه بالرماحِ تشاجرتْ　　نفوسُ المنايا في نفـــــوسِ الكتائـبِ

وكانت قصائد الوأواء في مدح سيف الدولة أقوى وأمتن منها في مدح العقيقي، ولعلّ ذلك يعود لسببين؛ أما السبب الأول فيعود إلى أنّ مدح سيف الدولة جاء متأخراً عـــن مديح العقيقي ممـــا يعني نضج تجربة الشاعر. والسبب الثاني يتعلق بمكانة سيف الدولة ومنزلته الرفيعة ووجود عمالقة الشعراء في بلاطه، مما حفز الشاعر على أن يجاري هؤلاء الشعراء، بحيث لا يبدو أقل منهم شاعرية؛ لكي يحظى بالقبول والرضا من سيف الدولة.

فمن ذلك قوله: (4)

تمـــرّ بـــكَ الأيّـامُ وهـــي شواهـــدٌ　　بـأنّـك مــــا أبقيـــــتَ عَتْباً لعاتبِ

"أبا حَسَنٍ" هذا ابن مدحِكَ قد أتى　　لمدحِـكَ والأيامُ خُضْرُ الشواربِ

(1) ديوان الوأواء 20.

(2) المصدر نفسه22.

(3) المصدر نفسه 27.

(*) نبا السيف: لم يصب. لسان العرب، مادة (نبو).

(4) ديوان الوأواء 23.

وقد امتازت قصائد المديح بسمات فنية إذ جاءت كلها مطولات، وهذا ينسجم مع مكانة الممدوح وعلو منزلته، وجاءت ألفاظها جزلة فخمة تشي بقدرة الشاعر على إعطاء كلّ مقام مقاله الذي يضاهيـــــه. كمـــــا تبرهن قصائد الوأواء في المدح على تأثر الشاعر بمن سبقه من الشعراء في معانيهم وتأدبه بأدب الشعراء السابقين والعصريين في المدح.

كلّ ما سبق يدفعنا إلى التساؤل؛ هل كان الوأواء حالة خاصة بين شعراء العصر؟ أم أنّه كان صورة لما يجري في ذلك العصر، وأنّ هذه الحياة اللاهية تُعدّ ظاهرة –إن جاز القول– اتسم بها كثير من شعراء تلك الحقبة الزمنية؟

بادئ ذي بدء إنّ شخصية الوأواء تمثّل طبقة اجتماعية فقيرة معدمة، وأصابت الثراء من التكسب بالشعر؛ بمدحه للعقيقي وسيف الدولة، فكان لهذا الانتقال من حياة الفقر إلى الثراء أثر على نفسية الشاعر، وهذا ما يلمسه الدارس لديوانه في ألفاظه ومعانيه وأغراضه، وفي هذا الصدد لا بدّ من الإشارة إلى أنّ الوأواء لم يشر إلى فقره وحاجته إلى المال بشكل مباشر إلا في قصيدة واحدة في مدحه للعقيقي طالباً ثياباً: (1)

ســـوف أكفـــى بـــ "أحمدٍ" لا ســواهُ ... مـــن زمـــانـــي، تسبُّـــبَ الأسبـــابِ
يـــا أبـــا "قاســمٍ" أزالـــت عـطـــايـــا ... ك صِعاباً من الخطوبِ الصّعابِ
حالتـــي تقتضيكَ دون اقتضائـــي ... أن يكونَ الثّـــوابُ دسْـــتَ الثيـــابِ
كـلـمـــا لامـنـــي خبيـــثٌ بعَتْـــبٍ ... قـــام لِبْـــسي لـــه مَـقـــام الجـــوابِ

ولعلّ معرفة شخصية الشاعر، وظروفه الاجتماعية، وبيئته تساعد في فهم نصوصه الشعرية من حيث الألفاظ والمعاني والصور والأغراض.

كما يسهم النصّ ذاته في استخلاص صورة هذه الشخصية، وفي حالة الوأواء فإنّ النصّ خير معين على فهم هذه الشخصية، وذلك لأنّ أخباره في كتب التراجم شحيحة، بل نادرة في بعض الجوانب. فإنّ "النص الأدبي العظيم صـــــورة لشخصية صاحبه" (2)، فشخصيـــة الشاعـــر وبيئته وثقافته تتحكم إلى حدّ بعيد في اختياره لأغراضه وصوره، فشاعـــــــر فارس كالمتنبـــــي (354هـ) نرى أنّ معظم شعره كان في وصف الحـــــروب والانتصـــــــارات، وتـــــراه دائـــــم الاعتداد بنفســـــه، فالإطلالــــــة على الـــــذات مـــن

---

(1) ديوان الوأواء 14-15.

(2) أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب 19.

السمات التي تميز بها المتنبي عن غيره من الشعراء. وشاعر كالمعري (رهين المحبسين) عاش حياة يملؤها التشاؤم، فنرى أنّ معظم شعره دار حول الرثاء والموت وفلسفة الحياة. أما الشاعر أبو نواس الذي عاش حياة اللهو والمجون، والبحث عن المتعة واللذّة فقد دار شعره –في معظمه– حول المرأة والخمر.

وشاعرنا الوأواء انطبعت حياته بالمجون والعبث واللهو؛ لذلك انصبت معظم أغراضه حول المرأة والخمر ووصف الطبيعة؛ وذلك لأنّ هذه الأغراض متداخلة بعضها ببعض؛ فمجالس اللهو والسمر كانت تعقد في الحدائق الغنّاء أو الرياض المزهرة، يكرع السّمار كؤوس الخمر من أيدي الساقيات الحسان.

ومع هذه الحياة العابثة الماجنة، يمكن الزّعم أنّ الشاعر لم يُسفّ ولم يبتذل، ولا يمكن إنكار أنّه شطّ أحياناً فوردت في ديوانه بضعة أبيات ضجت بالإباحية، أو أبيات استهتر فيها بالدين، ولكنّها لا تعدّ صفة غالبة على شعر الشاعر: (1)

ترشّفتُ مـــن شَفتيْـــهِ العُقارا   وقبّلـــتُ مِـــن خـــدِّهِ الجلّـنـــارا

وشاهدتُ منه كثيباً مَهيلاً   وغُصْناً رطيبـــاً وبَـــدْراً أنـــارا

ويستهتــر الشاعــر بالدين فـــي لحظة سكر مجنونة حين يقول: (2)

سأطيلُ السجودَ فـي قِبلـــة الكـــأ   س بتسبيح ألسن العيـــدانِ

كم صلاةٍ على فتىً مات سُكراً   قـــد أقيمتْ فينا بغيـــرِ أذانِ

ولكن نحن أمام شاعر عشق الطبيعة، فصورها وتغنى بها؛ بأزهارها وأطيارها، ومياهها الجارية. إنّـــــه شاعـــــــر أراد أن يعيـــــش يومه دون الالتفات إلى الماضي، أو استشراف المستقبل، فشرب الخمر، وعانق الحبيب. شاعر تلمح في شعره الأنفة والقناعة، فقد اكتفى بممدوحيه العقيقي وسيف الدولة، وقنع بما ناله منهما من هبات وعطاء. ولو لم تكن القناعة من سماته لاستمرّ في طرق أبواب الأمراء وأصحاب النفوذ، والمال مادحاً متكسباً، ولكنه لم يفعل ذلك.

---

(1) ديوان الوأواء 269.

(2) المصدر نفسه 244.

لقد اعتمد على ثقافته الخاصة، باطلاعه على أشعار من سبقوه، ومن عاصروه، فنجد تأثّره بمن سبقه لفظاً ومعنى وصورة. وتأثّره بالقرآن الكريم والحديث الشريف. واقتبس من القرآن الكريم في أكثر من موقع، ولكن سنسوق بعض الأمثلة على ذلك: [(1)]

أموتُ من الصبابة ثمّ أحيا　　　كذاك الحبُّ أضحكني وأبكى

تأثّر بقوله تعالى: ﴿وأنّه هو أضحك وأبكى﴾. سورة النجم آية (43).

أما في قوله: [(2)] صبراً عليك ولا صبرٌ يُطاوعني　　　وكيف يصبرُ من في قلبه مرضُ

فقد تأثّر بقوله تعالى ﴿فيطمع الذي في قلبه مرض﴾. سورة الأحزاب آية (32).

ومع أنّ الشاعر كان مستهتراً بالدين في بعض أبياته، عاش حياة اللهو والمجون، يبحث عن اللذة والمتعة أنّى وجدها، إلا أنّه تأثّر بالقرآن الكريم واقتبس من آيه الكريم، في تناصّ عجيب، وسيقت هذه الأمثلة كدليل على ثقافة الشاعر وحسب، فللقرآن الكريم قداسته التي ينبغي المحافظة عليها، ولا يجوز بحال توظيفها في مثل هذه المواضع. [(3)]

ولكن ما يسترعي الانتباه –بعد دراسة الديوان– أنّ الشاعر لم يأت على ذكر أب أو أم أو أخ أو صديق، فهل هذا الإغفال ورد عرضاً، أم أنّ الشاعر تعمد ذلك؟ فالدارس لمقطعات الديوان وقصائده، يدرك أنّ الشاعر لم يذكر شيئاً عن ماضيه، أو حياته الاجتماعية. ولعلّ حياة الفقر والفاقة التي عاشها في مطلع شبابه، لم تترك له شيئاً يفتخر أو يعتز به، كما إنّ الطبقة الاجتماعية التي عاش فيها ومعها لم تكن بالطبقة التي تجلب له الفخر، فلم يذكر فقره إلا في بضعة أبيات، ومن ناحية أخرى فإنّ ميل الوأواء إلى حياة اللهو والمجون ومعاقرة الخمر، جعلته يعيش يومه، وليومه فحسب.

---

(1) ديوان الوأواء 174.

(2) المصدر نفسه 135.

(3) انظر خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي 455/2.

إنّ دراســـة إحصائية لديوان الشاعر تكشف أنّ القصائد فيه لا تعدو (26) قصيدة، بينما المقطعات التي لا تتجاوز أبياتها الثلاثـــــــــة أبيــــات بلغت (248) مقطعــة، مما يــدلّ علــى أنّ الشاعـــر كــــان يعبـــر عـــن

تجربتـــه الشخصيـــة في البساتين بين كؤوس الشراب والساقيــــــــات اللواتي يقدمنـــــــــه؛ لــذلــك نجد أنّ ديوانـــه غلبت عليـــه هذه الأغراض.

فالقصائد التي خرجت عن هذه الأغراض لا تعدو سبع قصائد في المديح، أربع في مدح العقيقي وعدد أبياتها (154) بيتاً، وثلاث في مدح سيف الدولة وعدد أبياتها (109) أبيات. وقصيدة في الهجاء لا تتجاوز أبياتها (22) بيتاً، مع أنّ عدد أبيات الديوان ألف وخمسمائة بيت.

وبناءً على ما تقدّم يمكن الزعم أنّ الوأواء شاعر مطبوع، لم يتكلف المعاني، ولم يلجأ إلى المبالغات الممجوجة. نظم القصائد الطويلة في المدح استجابة لمطالب الممدوحين ورغبة في إرضائهم لنيل عطاياهم. ولكنه عندما كانت تستفزه دواعي الشعر في الربوع المخلية والرياض المزهرة، ينظم المقطعة التي يعبّر فيها بصدق عن أحاسيسه وعواطفه التي جاشت في خاطره في تلك اللحظة؛ لذلك نراه لم يغرق في الوصف ولم يبالغ في التشبيه. مع أنّ الصنعة والتكلّف برزتا بشكل واضح في القرن الرابع الهجري، وقد عزا ابن طباطبا (322ه) ذلك إلى أنّ "الشعراء مضطرون كي يكسبوا معاشهم أن يغربوا في المعاني والأساليب... والصنعة أصبحت مقدمة على الصدق في شعر المحدثين، حتى ينفق عند أولي الأمر، ويسير بين الناس". (1)

---

(1) عيار الشعر، ابن طباطبا 176.

الفصل الثاني

الصورة الفنية قديماً وحديثاً

مفهوم الصورة الفنية قديماً وحديثاً:

أ. الصورة لغة:

قبل الانتقال إلى الحديث عن مفهوم الصورة قديماً وحديثاً، لا بدّ من الإشارة في البدء إلى معناها في اللغة؛ لأنّ هذا المعنى يرتبط بشكل أو بآخر بالمفهوم الاصطلاحي للصورة.

إنّ المطالع في معاجم اللغة يجد أنّ معنى الصورة، والمصوّر من أسماء الله الحسنى، فالله سبحانه هو الذي صوّر الموجودات جميعها، فأعطى كلّ شيء صورته، وهيئته التي يتميز بها على اختلاف هذه الصور وتنوعها، ولا شكّ في أنّها دلائل وبراهين على قدرة الله سبحانه.

والصورة ترد في كلام العرب على ظاهر معناها، "وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته". (1)

أمّا الراغب الأصفهاني فيقول: "الصورة ما ينتقش به الأعيان، ويتميز بها غيرها، وذلك ضربان:

أحدهما محسوس يدركه الخاصّة والعامّة...

وثانيهما: معقول يدركه الخاصّة دون العامّة، كالصور التي اختصّ بها الإنسان من العقل والروية، والمعاني التي خُصّ بها شيء بشيء". (2)

أمّا دلالة الصورة في القرآن الكريم، فقد وردت مادة (صور) في القرآن ست مرات، في قوله تعالى: ﴿الله الذي جعل لكم الأرض قرارا والسماء بناء وصوّركم فأحسن صوركم ورزقكم من الطيبات ذلكم الله فتبارك الله ربّ العالمين﴾. سورة غافر آية (64). قال الزمخشري: "(فأحسن صوركم) وقرئ بكسر الصاد، والمعنى واحد. قيل: لم يخلق حيواناً أحسن صورة من الإنسان. وقيل: لم يخلقهم منكوسين كالبهائم". (3)

---

(1) لسان العرب، ابن منظور مادة (صور).

(2) المفردات في غريب القرآن، الراغب الأصفهاني، مادة (صور).

(3) الكشّاف، الزمخشري 176/4.

وقال تعالى: ﴿ولقد خلقناكم ثمّ صورناكم ثمّ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس لم يكن من الساجدين﴾. سورة الأعراف آية (11). فالتصوير في الآية بمعنى التشكيل، وهي مرحلة تالية للخلق، وفي قوله تعالى: ﴿هو الله الخالق البارئ المصوّر له الأسماء الحسنى يُسبّح له ما في السماوات والأرض وهو العزيز الحكيم﴾. سورة الحشر/ 4. "أي أنّ الله سبحانه إذا أراد لشيء أن يكون يقول له: كن، فيكون على الصفة التي يريد، والصورة التي يختار". (1)

وقال تعالى: ﴿هو الذي يصوّركم في الأرحام كيف يشاء لا إله الله هو العزيز الحكيم﴾. سورة آل عمران (6). "أي يخلقكم الله في الأرحام كما يشاء من ذكر أو أنثى وحسن وقبيح وشقي وسعيد، وفي هذا دليل على أنّ الإيجاد يكون على صفة وشكل يريده الله كيفما يشاء". (2) وقال تعالى: ﴿في أيّ صورة ما شاء ركبك﴾. سورة الانفطار آية (8) "أي شكّلك الله سبحانه". (3)

يتجلى مفهوم الصورة من خلال الآيات السابقة في معان كثيرة؛ كالخلق والإيجاد، والتشكيل والترتيب... هذا إذا أخذنا الصورة في القرآن من ناحية لغوية، أمّا من الناحية الفنية فإنّ القرآن الكريم يُعدّ أعظم مرجع في مجال التصوير الفني، فقد عبّر القرآن الكريم بالصور الفنية المحسّة والمتخيّلة عن المعاني الذهنية والنفسية، وقد ارتقت الصورة الفنية في القرآن الكريم إلى الحدّ الذي جعلها شكلاً من أشكال الإعجاز البياني والبلاغي في الكتاب العزيز.

(1) تفسير القرآن العظيم، ابن كثير 45/4.
(2) المصدر نفسه 46/1.
(3) المصدر نفسه 482/4.

ب. الصورة اصطلاحاً:

شغل مفهوم أو مصطلح الصورة الفنية النقّاد القدماء والمحدثين؛ لأنّها أداة التأثير للشاعر كي يؤثر في المتلقي ويشدّ انتباهه، كما تعدّ الوسيلة التي يتوسل بها الناقد للكشف عن شاعرية الشاعر. فقد حظي هذا المصطلح (الـصورة الفنيـة) باهتمام الباحثين والنقّاد على مرّ العصور المتلاحقة، فالصورة ركن رئيس في العمل الفني، وبها يستطيع الـشاعر نقـل تجربته وأحاسيسه وعواطفه إلى الآخرين. والصورة لبّ العمل الأدبي، وبها ينماز شاعر عن آخر؛ لذلك نالت الـصورة الفنية هذا النصيب الوافر من البحث والدراسة. ومع ذلك ظلّ مفهوم الصورة يلفّه الغموض حيناً، وتحيط به الظلال حينـاً آخر، وظلّ النقّاد والدارسون بين مدّ وجزر في تحديد مفهوم الصورة الفنية، فعلى سبيل التسمية ظهرت لهذا المـصطلح عدّة تسميات مثـل (الصـورة الأدبيـة)، و (الصـورة البلاغيـة)، و (الصـورة البيانيـة)، و (الـصورة المجازية).

لذلك لم يكن من السهل على الباحث أن يحدّد مفهوماً قاطعاً مانعاً للصورة الفنية؛ وذلك لكثرة التعريفات لمفهومهـا قديماً وحديثاً، ومـن يزعم غير ذلك فقـد "احتجبت عنه أسرار اللغة وجمالها المكنون... وروحها المتجددة الناميـة...".[1] فهو مصطلح مراوغ، يكاد يتفلت من بين أيدي الباحث؛ لأنّ الصورة ذات دلالات مختلفة وترابطات متشابكة ومعقّدة، تُقرّب البعيد، وتُبعد القريب، وتجعل المتناقضات مؤتلفات، وتجمع بين الأضداد. وكلّ هـذا يجعـل تحديـد المفهـوم بدقّـة أمـراً مرناً هلامياً، يضع الباحث في منطقة وسطى بين القديم والحديث.

ولكن هذا لا يعني التهرّب من تحديد ماهية الصورة الفنية ومفهومها، فهي تتألف من عناصر محسوسة؛ الخطـوط، والألوان، والحركة، والظلال، إلى جانـب أنّهـا تحمـل فكـرة وعاطفة، تُضاف إلى القيمـة الجماليـة. ويقـول ضيـف: "والصـورة مـن يد صنّاع يعرف كيف يضمّ الخطّ إلى الخطّ، واللون

(1) الصورة الأدبية تأريخ ونقد، علي علي صبح 5.

إلى اللون، والضوء إلى الضوء، والظلّ إلى الظلّ، فلا تحسّ نشازاً بل تحسّ استواءً وائتلافاً...". (1)

والصورة الفنية جزء من عملية الخلق الفني، وليست شكلاً من أشكال الزينة والزخرفة. فهي تلعب دوراً بارزاً في توضيح المعنى وتثبيته في ذهن المتلقي، فتقوم الصورة على التشبيه والاستعارة والطباق (التضاد) وغيرها من الألوان البديعية. وهذا يشير إلى أنّ الصورة "تدلّ على كلّ ما له صلة بالتعبير الحسيّ، وتُطلق أحياناً مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات". (2)

والصورة مجال الحكم على الشاعر؛ لأنّ المعاني مطروحة للجميع، –كما يرى الجاحظ– فالعبرة إذن في مدى "قدرة الشاعر على صوغ هذه المعاني في ألفاظ، وقدرته على تصويرها". (3) وهذا يعني أنّ الشعر يقوم على الصورة الفنية، وأنّ استخدام هذه الصورة يختلف من شاعر إلى آخر، تبعاً لاختلاف العواطف والبيئة، والثقافة والتجربة. فالشاعر المبدع هو الذي يضفي على موضوعه شعوره وتصوراته وأخيلته حتى ينفذ إلى معان جماليّة إنسانيّة، "فبالملكة الشعريّة يستطيع الشاعر أن يخلع على الصورة إحساسه، وبهذه الملكة يستطيع أن ينقل المشاهد اليومية العاديّة إلى عالم الشعر". (4) لذلك

يُقاس نجاح الصورة بمدى ما تحققه من تناسب بين الحالة النفسية والشعورية للفنان، والحالة الخارجية، أي العالم الخارجي الذي يصوّره هذا الفنان.

وقد تنبّه القدماء لهذه الرؤية الفنية، فأشاروا إلى أنّ أشعر الناس"من أنت في شعره حتى تفرغ منه". (5) والصورة

الفنية الجيّدة هي "تلك التي تصوّر الانفعال، وتنقل الإحساس". (6) وهذا يعني أنّ الصورة ليست مجرد زينة وزخارف لفظية، وإنّما هي "تعبير عن نفسية الشاعر". (7) من هنا لا

---

(1) دراسات في الشعر العربي المعاصر، شوقي ضيف 239.

(2) الصورة الأدبية، مصطفى ناصف 3.

(3) الصورة في شعر بشار بن برد، عبد الفتاح صالح نافع 50.

(4) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال 388.

(5) الشعر والشعراء، ابن قتيبة 20/1.

(6) الصورة في شعر بشار بن برد، عبد الفتاح صالح نافع 56.

(7) فن الشعر، إحسان عباس 28.

بدّ أن تؤدي الصورة وظيفتها داخل التجربة الشعرية والشعورية، وأن تترك أثراً أو تأثيراً في المتلقي. لذلك تعدّ الصورة الإيحائية أقوى وأبعد الصور أثراً، وأشدّها تأثيراً من الصورة التقريرية المباشرة؛ لأنّ الشاعر في الصورة الإيحائية يربط بين المحسوسات والعواطف الإنسانية، والتجربة الشعورية والحالة النفسية... .

فإذا كانت الصورة قديمة قِدَم الإنسان، إذ بدأ الإنسان باكتشاف العالم من حوله عن طريق المشابهة والمقابلة والتماثل، فتكونت لديه الأفكار المجرّدة، فقد احتاج الشاعر في صوره المحاكية للواقع إلى خيال واسع وملاحظة دقيقة؛ ليأخذ من الوجود لوحات حيّة وصوراً واقعية ثمّ يوشحها ببعض التلوين الخيالي دون أن يهمل التفاصيل والجزيئات، فيتتبع حركات الموصوف "شأنه في ذلك شأن الرسّام الماهر الذي ينقل بالألوان على الورقة البيضاء جمال الطبيعة بمناظرها التي تشدّ إليها أصحاب النفوس الحساسة...". [1]

إنّ أي بحث في الصورة الفنية لا بدّ أن يتطرق فيه الباحث إلى الحديث عن الخيال؛ لأنّ الخيال نشاط خلاق لا يستهدف أن يكون ما يتشكل من صور "مجرد نسخ أو نقل للواقع ومعطياته، أو انعكاساً حرفياً لأنسقة متعارف عليها سلفاً". [2]

وقد أشار كولردج إلى أنّ وظيفة الخيال "في الإدراك الحسيّ، إذ يفرض الخيال النظام والشكل على مادة الشعور، فيكون نصف خالق لما يُدرك، أمّا في الفن فيعمل في المادة الأولية للتجربة ومعطياتها تكويناً وشكلاً جديدين...". [3] ولهذا صنّف كولردج الخيال إلى: أولي وثانوي، فالأولي مشترك بين الناس جميعاً، والثانوي خاص بالشعراء والعباقرة، ففيه "قوة فاعلة في الخلق الشعري". [4]

---

(1) الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ساسين عساف 23-24.

(2) الصورة الفنية، جابر عصفور 361.

(3) النظرة الرومانتيكية في الشعر، كولردج 247.

(4) المصدر نفسه 447.

أمّا في القديم فقد كانت كلمة الخيال تشير إلى "الشكل والهيئة والظلّ أو الطيف". [1] أو قد يعني الصورة التي تتمثّل في النوم أو أحلام اليقظة أو لحظات التأمل. والصلة بين هذه الدلالات للخيال والدلالات الحديثة تقوم على أنّ "الدلالة القديمة تشير بشكل أو بآخر إلى ما سُمي بالصورة الذهنية". [2] أمّا التخييل فيدلّ على عملية التأليف بين الصور وإعادة تشكيلها، وقد عرف العرب التخييل وبخاصة عند "المعتزلة ومن تأثّر بهم كالجاحظ وابن قتيبة وابن المعتز". [3]

أما النقّاد المحدثون فقد تباينت آراؤهم في توضيح مفهوم الصورة الفنية وفي معالجة مفهوم الخيال والتخييل، فعرّف عصفور الصورة بأنّها "طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة". [4] أمّا سي ديلويس فقد عرّف الصورة بأنّها "رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة". [5] وستتم الإشارة إلى كلّ هذه التعريفات في معالجتنا للصورة الفنية في النقد الحديث.

خلاصة القول إنّ الصورة الفنية هي ما يتشكّل لدى الشاعر من لغة موحية، يعتمد فيها على سعة خياله وعاطفته وتجربته الذاتية. فالبصورة يستطيع أن يقارب أو يباعد، وأن يجسّد أو يشخّص، بحيث يتمكن من التأثير في المتلقي بتقديم مفاهيم قيمية ذات دلالات إيحائية تعجز الكلمات المعجمية المجردة عن إيضاحها. فالصورة تعني باختصار إعادة تشكيل ما تدركه الحواس، بحيث يعطي دلالات وإيحاءات جديدة. فالكثيب في حدّ ذاته لا يشكل صورة جمالية، ولكن الشاعر أعاد تشكيله؛ ليكون صورة جمالية للمرأة.

ولا يمكن أنّ تكون الصورة الفنية مجرد وصف تقريري، أو محاكاة للواقع فحسب، بل لا بدّ أن تكون ومضة تلقائية تفرض نفسها على المبدع؛ ليعبر بهذه الومضة عن حالة نفسية شعورية،

---

(1) لسان العرب، مادة (خيل).
(2) الصورة الأدبية، مصطفى ناصف 20-23.
(3) الصورة الفنية، جابر عصفور 56.
(4) المصدر نفسه 392.
(5) الصورة الشعرية، سي ديلويس 23.

تنتقل بشكل تلقائي إلى المتلقي؛ لتحدث فيه تأثيراً يستفزه لإدراك المعنى.

أمّا مفردات الصورة وعناصرها فتكاد تنحصر في:

1. اللفظ الذي يتناسب مع الغرض والعاطفة.

2. النظم والتأليف بين أجزائه.

3. العاطفة.

أمّا عناصر الصورة فهي:

الحجم، والموقع، والشكل، واللون والطعم، والحركة، والرائحة... [1]

(1) البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، علي علي صبح 29.

الصورة الفنية قديماً:

نهج الشعراء العرب القدماء نهجاً معيناً في تصوّر الأشياء، وتصوّر اللغة متكئين على الإعجاب بالنظم وقوة السبك والصياغة وكثرة الماء...

ولم يكن التوجّه نحو الصورة والخيال هو الركيزة التي يوليها الشاعر عنايته وجلّ اهتمامه. فقد وضع النقّاد العرب القدامى قوانين صارمة، أو تكاد، وعدّوها أساس التفاضل بين الشعراء، من مثل: "شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، والسابق من الشعراء هو من بَده فأغزر، وكثرت سوائر أمثاله ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة". (1)

ويعدّ الجاحظ (255هـ) في طليعة النقّاد الذين تطرقوا إلى مفهوم الصورة الفنية، ورسموا بدايات معالم هذه الصورة ومفرداتها، بتفضيله اللفظ على المعنى؛ لأنّ المعاني مطروحة في الطريق، والشأن في إقامة الوزن وتخيّر الألفاظ، وأشار إلى أنّ "الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير". (2)

وعندما يرى الجاحظ أنّ الشعر جنس من التصوير فقد أعطى الشعر قيمة فنية جمالية، فهذا يعني أنّ الشاعر يجب أن يمتلك قدرة بارعة على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي.

أمّا قدامة بن جعفر (337هـ) فقد جعل من الشعر صورة للمعنى، وعدّ المعاني المادة الخام للشعر، فمقدرة الشاعر تكمن في قدرته على إبراز الشكل واللفظ "فإذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كلّ صناعة من أنّه لا بدّ لها من منشئ موضوع يقبل تأثير الصور، فإنّ على الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرِّفعة والضَّعة... أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك الغاية المطلوبة". (3)

(1) مقدمة شرح ديوان الحماسة، المرزوقي 9.

(2) الحيوان، الجاحظ 13/3.

(3) نقد الشعر، قدامة بن جعفر 65-66.

ويمضي الجرجاني (366هـ) في (الوساطة) بالصورة قُدماً، فربطها بروابط شعورية تصلها بالنفس، فتراه يقول: "وإنّما الكلام أصوات محلها بين الأسماع محل النواظر من الأبصار، وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، وتستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفس كلّ مذهب... ثمّ تجد أُخرى دونها في انتظام المحاسن، والتئام الخلقة... وهي أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول...". (1) فها هو الجرجاني يربط الصورة بوشائج شعورية تصلها بالنفس، وتمزجها بالقلب، ومع ذلك ظلّت الصورة غير محدّدة المعالم، واعتمدت اعتماداً كبيراً على الإحساس. ومن هنا أشار الجرجاني إلى أنّ الغرض من الاستعارة "شرح المعنى وفضل الإبانة عنه أو تأكيده، والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ... فمَهمة الاستعارة التوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر". (2)

أما عبد القاهر الجرجاني (471هـ) فوضع منهجاً متميزاً في دراسة الصورة، وتحديد عناصرها ومفرداتها. ويقترب منهج عبد القاهر الجرجاني من المفهوم المعاصر للصورة. فقد أفاض في حديثه عن الصورة الفنية في كتابيه (أسرار البلاغة) و (دلائل الإعجاز)، فتحدّث عن الاستعارة وبيّن فضيلتها في توضيح المعنى في صورة مستجدة، ثمّ ربط الصورة بدوافع نفسية إلى جانب الخصائص الذوقية والحسيّة.

ولم ينظر عبد القاهر إلى الشعر على أنّه معنى أو مبنى يسبق أحدهما الآخر، بل نظر إليه على أنّه معنى ومبنى ينتظمان في الصورة، لا مزية لأحدهما على الآخر، فيقول في هذا الإطار: " واعلم أنّ قولنا الصورة؛ إنّما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بين إنسان من إنسان، وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون صورة ذاك...". (3) فبذلك استطاع الجرجاني أن يضع أسس الجمال الفني للشعر بإرجاعها إلى النظم والصياغة والتصوير، واستطاع أن يحقق وحدة فنية

(1) الوساطة، القاضي الجرجاني 37.

(2) المصدر نفسه 428.

(3) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني 508.

وترابطاً وثيقاً بين أجزاء النظم والصورة والتلاؤم بين عناصرها. وعدّ الخيال رافداً من روافد الصورة، وأنّه إذا وقع في الصورة زادها جمالاً. واستطاع أن يوازن بين عمل الشاعر في تشكيل صورته، وعمل الرسام في تصوير لوحته؛ ورأى بأنّ الغاية واحدة وهي إثارة المتلقي، بإحداث التآزر والتآلف بين عناصر الصورة لديهما؛ فالشاعر يُحدث ذلك بأحرفه وكلامه، والرسام يُحدث ذلك بألوانه وخطوطه؛ فكلا المبدعيْن يُحدث تأثيراً خاصاً في نفس المتلقي ويوقع المحاكيات في أوهامهم وحواسهم بطريقة تجعلهم أشدّ انفعالاً من خلال هذا التقديم الحسيّ للمادة المصورة.

ويمضي النقّاد العرب في درس الصورة، وتحديد مفهوم الشعر، فيعرّف حازم القرطاجني (684هـ) الشعر بقوله: "الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه ما قصد تكريهه إليها". [(1)] وقد تحدّث القرطاجني عن الصورة في معرض حديثه عن التخييل الشعري، فيقول: "والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة، أو صور ينفعل لتخيلها وتصوّرها، أو تصوّر شيء آخر بها انفعالاً من غير رؤية جهة من الانبساط أو الانقباض". [(2)]

وهذا يعني أنّ القرطاجني قد أسهم في تطوير مفهوم الصورة، فلم تعد مجرد شكل أو صياغة، بل شملت كلّ ما يؤثر في المتلقي. فقد حرص القرطاجني على تحقيق التناسق داخل الصورة، ومراعاة التناسب بين عناصرها ومكوناتها، ففرّق بين الصورة المرئية والمسموعة.

وليس من شكّ أنّ الصورة الفنية نتاج ملكة الخيال، ولا تعني قوة الخيال محاكاة العالم الخارجي، وإنّما تعني الابتكار والإبداع، وإبراز علاقات جديدة بين عناصر متضادة أو متنافرة أو متباعدة. ويعدّ الخيال أساس الصورة الفنية مهما كانت درجته، فإليه يرجع تحقيق الاندماج بين الشعور واللاشعور، وتحقيق التوافق بين الوحدة والتنوع، فهو الذي يخلق العمل الفني. وفهم العرب قديماً

---

(1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني 21.

(2) المصدر نفسه 89.

الخيال بطريقتهم الخاصة، فأطلقوا عليه لفظة الكذب، فقالوا: "أعذب الشعر أكذبه". وظهر مقابل ذلك مصطلح الصدق، فقالوا: "أعذب الشعر أصدقه". (1) وعارض بعض النقّاد مبدأ الصدق والكذب في الشعر، ورأى هؤلاء أنّ مهمّة الشاعر تقوم على تقديم فن جميل مؤثر، بغض النظر عن صدقه أو كذبه: "قيل لبعض الفلاسفة فلان يكذب في شعره، فقال: يُراد من الشاعر حسن الكلام، والصدق يُراد من الأنبياء". (2)

ونظر العرب القدامى إلى الخيال على أنّه إنتاج صور حسية، مع التركيز على الصورة البصرية، فقد استعملوا الاستعارة والتشبيه استعمالاً لم يقترن بنشاط خيالي واسع؛ لذلك رأينا أنّهم ركزوا على صدق العاطفة ووضوح الفكرة، وابتعدوا عن الرمزية والتجريد والإغراق في الخيالات والأوهام، فبالغ بعضهم في "إلباس الأشياء صور المحسوسات لإخراجها من الخفاء إلى الجلاء ومن الغموض إلى الوضوح". (3) فاهتم القدماء بوضوح التشبيه، وبضرورة ابتعاد المعنى عن الغموض، "فينبغي للشاعر أن يتجنب الإشارات البعيدة، والحكايات المغلقة، والإيحاء المشكل، ويعتمد ما خالف ذلك، ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة ولا يبتعد عنها، ومن الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها". (4)

ومع ذلك فقد أدرك العرب القدماء أهمية الاستعارة ومدى ما تقدّمه للصورة من جمال إذا ما أُحسن اختيارها، فقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى أنّ مكمن جمال الاستعارة في خفائها: "واعلم أنّ من شأن الاستعارة أنّك كلما زدت التشبيه إخفاءً ازدادت الاستعارة حسناً". (5)

وتحدّثوا اعن التشبيه الذي هو أقرب الأشياء إلى مفهوم الصورة الحديثة، فجعلوا مهمته الإسهام في إيضاح المعنى وتأكيده، وجعلوه على ضربين؛ ضرب حسن وآخر قبيح؛ "فالحسن هو

---

(1) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني 308.

(2) الصناعتين، أبو هلال العسكري 137.

(3) فن الشعر، إحسان عباس 87/2.

(4) الموشح، المرزباني 143.

(5) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني 292.

الـــــــــــذي يخرج الأغمض إلى الأوضح فيفيد بياناً، والقبيح ما كان خلاف ذلك". (1)

لذلك مال القدماء إلى الاعتماد على الحسّ في تصوراتهم، فشبّهوا المرأة بالشمس وبالقمر، والكثيب والغزال، والبقرة الوحشية، والدرّ، وهذه الصور وغيرها ماديّة بعيدة عن المعنويات. فمالت صور الشعراء إلى تصوير مـــا تقـــع عليـــه الحواس أكثر من اهتمامهـــم بالتشبيهـــــات الخياليـــــة، فلـــــم يرغبوا في تصوير مـــا وراء المنظـــــور، فأحـــسن الصور في نظرهم "مـــــــا إذا عكـــــــس لـــــــــم ينتقـــــض، بل يكـــــــون كـــــــــلّ شبه مصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مشتبهاً به صورة ومعنى". (2) ولذلك أُعجـــــب النقّـــاد العرب بقول الوأواء: (3)

فأسلبت لؤلؤاً من نرجس وسقت   ورداً وعضّت على العنّاب بالبَرَدِ

وكذلك أُعجبوا بقول امرئ القيس: (4) وقالوا: "إنّه من أفضل التشبيه".

له أيطلا ظَبي وساقا نعامةٍ   وإرخاء سرحانٍ وتقريبُ تتفُلِ (*)

وانطلاقاً من تفضيل العرب للوضوح في المعنى، وللصور المادية المحسوسة، فقد انجذبوا إلى هذه الصور بـــسبب وضوحها، فالمعنى في البيتين واضح لا تعقيد فيه ولا غموض، والصورة فيهما ليست مركبة؛ مما يُبرز أنّ الصورة فـــي الشعر القديم اعتمدت على الخيال القريب الذي لا يتعدى حدود الحواس إلا مـــا نـــدر، ويحتفـــــل احتفـــــالاً كبيـــــراً بالوضوح، وينفر من الغموض والإبهام.

أمّا التخييل فقد عدّه القدماء ضرباً من الخداع والتزويق، "فالشاعر يثبت أمراً هو غير ثابت أصلاً، ويدّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه، ويريها ما لا يُرى". (5)

---

(1) العمدة، ابن رشيق القيرواني 287/1.

(2) عيار الشعر، ابن طباطبا 11.

(3) ديوان المعاني، العسكري 156/1.

(4) العمدة، ابن رشيق القيرواني 289/1.

(*) أيطلا: أيطل، وهو الكشح أي ما بين آخر الضلوع إلى الورك. لسان العرب، مادة (أطل).

الإرخاء: جريٌ ليس بشديد. لسان العرب، مادة (رخي).

السرحان: الذئب.

تتفل: ولد الثعلب.

(5) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني 311.

ومن تأثّر منهم بمصطلح التخييل فقد استأنس بآراء أرسطو القائمة على المنطق، وبأنّ "الشعر لا يخاطـب الفكر بـل يخاطب المخيلـــة، ورأوا أنّ التخييل يعتمد على المحسوسات". [1] وذلك مثبت مـــن فهم العـرب للـشعر، فقــد فهموا الشعـر على أنّــه "صناعة وثقافـة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلـــم والـصناعـــات، منهـا مـــا تثقفـه العين، ومنها مــا تثقفـه الأذن، ومنها مــا تثقفــه اليد، ومنهـا ما يثقفه اللسان". [2]

وبقيت الصورة ملتصقة بالبيئة الشعرية المتمسكة بعمود الشعر وتقاليده الموروثة؛ لذلك حامت حول جوانب ماديـة محسوسة ومحسوبة الأبعاد، أو حول بعض الصور التهويمية التي تحفل بالغريب النادر. ومـع كـلّ ذلـك فقـد تميزت الصورة القـديمـة بالمقـابـلات و "القياس والموازنـة واستنتـاج العـام مـن الخـاص، وترتيـب الحالات الخاصة تبعاً للقاعدة العامة". [3]

ويمكن إجمال الصورة الفنية في الشعر القديم بأنّها التزام الشعراء بنمط معيّن من التصوير الـــذي يقـــوم علـى قـــوة اللـــفـــظ، وحســن الصياغـــة، وجـودة السبك، وكان التزام الشعراء بمقاييس عمود الشعر أكثر من جنوحهم إلى الخيال. ونظر النقّاد العرب إلى التشبيه والاستعارة على أنّهما وسائل تزيين؛ لذلك ارتبطـت الصورة عندهم بالحسّ والمادة، ونقل البيئة المحيطة بهم وعناصرها إلـى أعمـالهم الـشعرية، فاسـتعانوا بالتـشبيهات والاستعارات المادية إلى حدّ بعيد.

إذن مصطلح الصـــورة الفنيـــة وُجد عند القدمـــاء، وبخاصـــة مـن حيث المـشاكل والقضايا التي يثيرها هذا المصطلح... فعالج القدماء قضية الصورة الفنية معالجة تتناسب والظروف البيئية والتاريخيـة والحضارية، فاهتموا بالتحليل البلاغي للصورة القرآنية، وركّزوا على دراسة الصورة في قصائد كبار الشعراء كأبي تمام والبحتري وابن المعتز وغيرهم... والتفتوا إلى الصورة في الشعر

(1) الصورة في شعر بشار بن برد، عبد الفتاح صالح نافع 68.
(2) طبقات فحول الشعراء، ابن سلام 6/1.
(3) الصورة الأدبية، مصطفى ناصف 188.

باعتبارها خصيصة من خصائصه، فكانت الصورة وسيلة يتوسل بها النقّاد للمفاضلة بين الشعراء، ومناقشة قضية السرقات الشعريّة. فالشعر؛ قديمه وحديثه قائم على الصورة الفنية، ولكن استخدام هذه الصورة يختلف من شاعر إلى آخر، تبعاً لاختلاف العواطف والبيئة، والثقافة التي ينماز بها الشاعر. ونجاح الصورة يُقاس بمدى ما تحققه من تناسب بين الحالة النفسية والشعورية للشاعر، والحالة الخارجية، أي العالم الخارجي الذي يصوّره هذا الشاعر.

في نهاية المطاف ترى الدراسة أنّ الجاحظ عندما يقرر "أنّ الشعر جنس من التصوير"، يُستشف من هذه العبارة أنّه قدّم الحسيّ على المعنويّ؛ للتأثير في المتلقي واستمالته، وبهذا التقديم الحسيّ يجعل التصوير في الشعر كالرسم، وإن اختلفت المادة في كلّ منهما.

ويمكن أن نستخلص من مقولة الجاحظ تلك أنّه بهذا التقديم ركّز على الصورة البصرية، فهي الأكثر التصاقاً بالمتلقي والأقرب إلى تصوّره وإدراكه، وهذا هو مبدأ التجسيم والتجسيد الذي يوليه النقاد المحدثون عنايتهم. أمّا عبد القاهر عندما قابل بين الشعر والرسم، فإنّه ركّز على الجانب البصري في التصوير الفني، وهو بذلك يكون قد سبق المحدثين الذين رأوا أنّ الصورة هي "الرسم بالكلمات". وهذا يؤكد أنّ القدماء قد أرسوا دعائم الصورة الفنية، ووضعوا أسسها الأولى، واللبنة التي على أساسها أكمل المحدثون بناء الصورة في الشعر العربي.

الصورة الفنية في النقد الحديث:

احتلّ مصطلح الصورة الفنية مساحة واسعة في الدراسات النقدية الحديثة؛ لأنّ الصورة ركن رئيس من أركان العمل الفني، وهي وسيلة الشاعر التي يتوسل بها في صياغة تجربته الشعرية، وهي سبيله لإيصال فكرته إلى المتلقي. ويحكم بها له أو عليه.

إنّ الذي عليه أكثر الدارسين أنّ الصورة الفنية بوصفها مصطلحاً نقدياً حديثاً ظهرت في ظلّ المذهب الرومانسي، و "مع نظرية كولردج في الخيال الإنساني والخيال الشعري، إذ قسّم الخيال إلى؛ أوّلي وهو الإحساس الذي به يدرك الإنسان عالم الظواهر، وثانوي وهو الخيال الشعري". (1)

فهل يختلف مفهوم الصورة الفنية حديثاً عنه قديماً؟ إنّ النقد القديم عرف الصورة الفنية بمفهوم ذلك العصر وبما يتناسب مع الظروف البيئية والتاريخية والحضارية للعصر. والنقد الحديث طوّر هذا المفهوم بما يتلاءم والمستجدات الثقافية والحضارية التي استجدت بامتزاج الثقافات وتلاقح الحضارات. ومما يجدر ذكره في هذا المقام أنّ بعض النقّاد المحدثين تجاهلوا إلى حدّ كبير كثيراً من مباحث البلاغة العربية ومقاييسها التي هي أساس الصورة الفنية قديماً، واعتمدوا في تقييمهم وتحديدهم للصورة الفنية على معايير وموازين جديدة، فاشتمل مصطلح الصورة على جميع الطرق الممكنة لصناعة العمل الأدبي. وتركزت مقاييس الصورة الفنية في العصر الحديث على التشبيه، والمجاز، والرمز، كما اهتم النقّاد بالخيال بل جعله بعضهم "أساس الصورة الفنية، فتركوا الحرّية للشاعر في إطلاق خياله دون تقييد". (2) فالصورة الفنية الحديثة صورة حسيّة ومجازية، تحوي شعوراً إنسانياً، ودفقاً شعورياً أو عاطفة، ويميل فيها الشاعر إلى الجدّة والطرافة. فأصبحت غاية الصورة أن تُحدث تأثيراً في نفس المتلقي، وأن تترك لديه انطباعاً ما. فبالصورة يستطيع الشاعر أن "يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين". (3)

(1) الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ساسين عساف 47.

(2) أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب 248.

(3) الصورة الأدبية تأريخ ونقد، علي علي صبح 149.

ويُقاس نجاح الصورة الفنية في العصر الحديث بمدى ما تحمله من شحنات عاطفية، فلم يعد جمال الصورة مرتبطاً بمطابقتها أو مقاربتها للواقع. والعاطفة يجب أن تكون صادقة، وليست مصطنعة؛ لأنّ الشاعر بها يصوغ انفعالاته بصور فنية تترك أثراً في النفوس. بناء عليه لا بدّ للشاعر من صياغة صوره بألفاظ مألوفة بعيدة عن المصطلحات الجافة، فاللغة غير المألوفة تقلل من تأثير الصورة، "فالعمل الفني لا يصمد ولا يهيمن إلا بقيمته اللغوية". (1) فاللفظ أساس في البنية الفنية، لذلك يتخير الشاعر اللغة التي تترك أثراً في المتلقي. ويُصاحب اللفظ الإيحاءُ، فهو شرط رئيس يجب توافره في الصورة؛ لأنّ الإيحاء أوقع في النفس وأشدّ علوقاً في القلب، فالصورة الإيحائية فيها "متعة نفسية، ومتعة عقلية تبعث النشاط ولذّة الفكر". (2)

إنّ الصورة الفنية في الشعر الحديث لا بدّ أن تتسم بالوحدة، بحيث تتم الصورة في نطاق وحدة معينة، فلا تكون متنافرة متباعدة؛ لأنّ مهمة الشاعر ليست محصورة في البحث عن المتناقضات والمتباعدات ليؤلف بينها، دون رابط أو اهتمام بالعلاقات الطبيعية التي تربط بين الأشياء، فجمال الصورة يزداد كلما حملت تشويقاً إلى الصورة التي تليها.

لعلّ من أول الدراسات التي ظهرت تحمل الصورة عنواناً لها هي دراسة ناصف (1958م). وقد أنكر ناصف في دراسته تلك جهود القدماء، ونفى عنهم أية مزية أو فضل أو سبق في فهم الصورة، بحجة "أنّ النقد العربي القديم لم يعرف الاحتفال بالقوى النفسية ذات الشأن في إنتاج الشعر". (3) وأنكر في الوقت نفسه اهتمام العرب بالخيال، فيقول: "والحقّ أنّ لدينا قرائن أخرى تكشف عن إهمال الخيال في النقد العربي". (4)

---

(1) الصورة الأدبية، مصطفى ناصف 261.

(2) الصورة في شعر بشار بن برد، عبد الفتاح صالح نافع 83.

(3) الصورة الأدبية، مصطفى ناصف 9.

(4) المصدر نفسه 9.

فعرّف ناصف الصورة بناء على رأيه السابق "بأنّها منهج فوق المنطق لبيان حقيقة الأشــياء". (1) وهنــا لا بــدّ للباحث أن يتساءل؛ هل كان ناصف منصفاً حين نفى عن القدماء أي مزية أو فضل أو سبق في فهم الصورة؟. (2)

في الحقيقة إنّ عبد القاهر قد اقترب من فهم المحدثين للصورة، لا ننكر أنّه ركّز على الجانب البصري في التصوير لكنه تجاوز ذلك إلى ما تثيره الصورة من إحساسات ممكنة يتكون منها الإدراك الإنساني. وقد أكّد عــدد مــن النقــاد أنّ الصورة الفنية المعاصرة ما هي في حقيقتها إلا امتداد لبلاغة الجرجاني وفهمه للصورة الفنية. وهذا ما ذهب إليه (الــولي محمد) في (الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي)، إذ أبرز في دراسته للصورة الشعرية أثر الجرجــاني ودوره في إرساء مفهوم الصورة الفنية. (3)

وناصف الذي تبنى الطرح الأوروبي في حقــل الصورة، ورأى أنّ مصطلح الاستعارة أشــمل مــن مــصطلح الصورة؛ لاعتقاده أنّ الصورة تــدلّ على مــا لــه صلة بالتعبيــر الحسيّ فحسب، فإنّ الدراسة توصلت إلــى أنّ مصطلح الصورة أعــمّ وأشمــل؛ لأنّــه يشمل أنماطــاً تعبيريــة مختلفــة؛ بلاغية وغير بلاغية. ولا ينكر أحد أنّ الاستعارة لها قدرة على تخطّي الحدود، وكسر الحواجز، وإذابة الفواصل، وخلــق التفاعل والتجانس بين الأشياء. لكن الصورة بمفهومها الأعمّ ليست مجرد نقل للواقع أو محاكاة له، بل هي ومضة تلقائية تفرض نفسها على المبدع كتعبير عن حالة نفسية شعورية وجدانية، تلجأ إلى الترميز أو التشكيل الفني بحدّ ذاته.

فالصورة ذات قيمة جمالية دلالية وتركيبية، يركّبها الشاعر بوجدان مُرهف، وقدرة خيالية تحوّل هذا الوجدان إلــى صور شعريــة تتأرجح بيــن الحسيّــة والذهنيــة؛ لأنّها منطلقة من واقــع متحرك.

---

(1) الصورة الأدبية، مصطفى ناصف 189.

(2) المصدر نفسه 68.

(3) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الولي محمد 293.

فالخيال طاقة ذات عوالم تعبيرية يوظفها الشاعر من خلال المجاز، والاستعارة، والتشبيه، والتورية، والتضاد، وغير ذلك من أنماط صورية، وتشكيلات فنية.

وقد تعددت آراء النقاد واتجاهاتهم بعد دراسة ناصف، فظهرت ثلاثة اتجاهات: الاتجاه الأول المتأثّر بالطرح الغربي لمفهوم الصورة الفنية، وأنكر هؤلاء الجهود القديمة في هذا المجال... فأخذوا النصوص العربية وطبّقوا عليها المقاييس الغربية، فتراءت لهم صورة المرأة رمزاً للمعبودة الشمس، وصورة الثور الوحشي رمزاً للمعبود القمر... وهذا ما فعله نصرت عبد الرحمن في دراسته الموسومة بـ (الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث). وقد قال عبد الرحمن عن الصورة إنّها "تحمل في خباياها حقائق شعرية تنأى بها عن الزخرف الشعري، وعن صندوق الأصباغ، وعن البلاغة". [(1)] ومع إنكار عبد الرحمن للصورة البلاغية إلا أنّه عاد إليها، ولم يقدّم تعريفاً واضحاً للصورة الفنية في دراسته، وأخضع الشعر العربي الذي ظهر في ظروف معينة، وفي بيئة محددة لمشرحة النظرية الأوروبية، والمقاييس الغربية.

وقد اعتنق هذا الاتجاه الغربي كلّ من علي البطل في دراسته (الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري دراسة في تطورها وأصولها) فاتخذ (البطل) المنهج الأسطوريّ، وطبّقه على الشعر العربي منذ العصر الجاهلي حتى آخر القرن الثاني الهجري، فيقول: "يحاول هذا البحث أن يكشف عن وجه للشعر العربي كان محتجباً طيلة هذه الفترة الطويلة من عمره، هو وجه ارتباطه الوثيق بالحياة الدينية والأساطير القديمة". [(2)] وقد رفض البطل –كما فعل عبد الرحمن– ارتكاز الصورة على البلاغة؛ "لقد رفضت بعض الدراسات التي أُنجزت حديثاً عن الصورة؛ لأنّها تسعى نحو التقنين النظري للصورة من وجهة النظر البلاغية القديمة". [(3)]

---

(1) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، نصرت عبد الرحمن 5.

(2) الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، علي البطل 8.

(3) المصدر نفسه 8.

وردّ البصير في دراسته (بناء الصورة الفنية في البيان العربي) على أصحاب هذا الاتجاه، بأنّهم انهالوا على الشعر العربي "جزّاً وتقطيعاً عسى أن يستجيب لهذه النظرية ويتبرأ من أصالته معنى ومبنى". [1] وأضاف البصير: "إنّ نصرت عبد الرحمن لم يدرس الصورة الفنية في الشعر الجاهلي كما تقتضي طبيعة هذا الشعر، تراث أمّة لها خصوصيتها في مضمار الأدب فنّاً، وفي مضمار دراسته تطبيقاً...". [2]

أمّا الاتجاه الثاني فقد تشبّث بالقديم واحتذى نظرة القدماء إلى الصورة الفنية، ويمثّل هذا الاتجاه كامل البصير في كتابه (بناء الصورة الفنية في البيان العربي). وقد رأى أصحاب هذا الاتجاه أنّ الصورة القديمة كانت تميل إلى البساطة والوضوح؛ لأنّ كلّ شيء في حياة العربي كان بسيطاً بعيداً عن التعقيدات. وركّز أصحاب هذا الاتجاه على الأنماط البلاغية التقليدية المعروفة، وبخاصة التشبيه والاستعارة والكناية وغيرها.

وظهر اتجاه ثالث معتدل حاول أن يوفق بين الاتجاهين السابقين؛ فأقرّ بفضل القدماء، وأثرهم في رسم ملامح الصورة الفنية، وبين ميزة المحدثين وما أضافوه إلى مفهوم الصورة الفنية. ومن هؤلاء علي إبراهيم أبو زيد في (الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي) وعبد الفتاح صالح نافع في (الصورة في شعر بشار بن برد) وجابر عصفور في (الصورة الفنية في التراث العربي القديم). ونادى محمد حسن عبد الله في (الصورة والبناء الشعري) بترسيخ مبدأ التّخلي عن التصنيف المذهبي للشعراء، والنظر إلى الصورة نفسها، "فليس في الصورة قديم وجديد، وإنّما في الصورة أصيل وزائف". [3] وعرّف الناقد نفسه الصورة على أنّها "صورة حسيّة في كلمات استعارية إلى درجة ما، في سياقها نغمة خفيضة

---

(1) بناء الصورة الفنية في البيان العربي، كامل حسن البصير 175.

(2) المصدر نفسه 200.

(3) الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله 23.

من العاطفة الإنسانية، ولكنها أيضاً شُحنت -منطلقة إلى القارئ- عاطفة شعرية خالصة، أو انفعالاً". (1)

أما إذا ما انتقلنا إلى تعريف النقّاد المحدثين للصورة، فسنجد أنّها تعريفات كثيرة، يصعب حصرها. ولكن يمكن اختيار بعضها للكشف عن هذه التوجهات المتباينة، فيعرّفها (القطّ) بقوله: "هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص؛ ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكانياتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والمجانسة وغيرها من وسائل التعبير الفني". [2] ونلحظ أنّ الصورة عند القطّ جمعت الجانب الموسيقي واللفظي والبلاغي والدلالي، فقد كان تعريفه جامعاً لكلّ مكونات القصيدة.

أمّا عبد الفتاح صالح نافع فيرى أنّ الصورة هي: "الصيغة اللفظية التي يقدّم فيها الأديب فكرته، ويصوّر تجربته، ويتضمن اصطلاح الصورة الشعرية جميع الطرق الممكنة لصناعة نوع التعبير الذي يُرى عليه الشيء مشابهاً أو متفقاً مع آخر، ويمكن أن يتركز في ثلاثة أصناف هي:التشبيه والمجاز والرمز". [3]

ويعرّفها أحمد حسن الزيات بقوله: "والمراد بالصورة: إبراز المعنى العقلي -أو الحسيّ- في صورة محسّة، وهي خلق المعنى والأفكار المجرّدة، أو الواقع الخارجي -من خلال النفس- خلقاً جديداً". [4] وهذا يعني أنّ الزيات اهتمّ بإبراز المعنى في صوره المحسوسة، -ويبدو من خلال هذا الاهتمام- تأثّره بالمفاهيم التراثية للصورة. ولكنه اشترط أن يتم إبراز المعنى من خلال المبدع ذاته ببيان وجهة نظره الخاصة وتجربته الذاتية، وفرض ما لديه من تجديد وإبداع.

(1) الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله 2.

(2) الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، عبد القادر القط 435.

(3) الصورة في شعر بشار بن برد، عبد الفتاح صالح نافع 47.

(4) دفاع عن البلاغة، أحمد حسن الزيات 62.

ويعرّف سي ديلويس الصورة على أنّها: "رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة". [1] فالصورة لوحة فنية والكلمات هي الخطوط والألوان التي تتشكل منها هذه اللوحة... والمبدع لا بدّ أن يستغل دلالات الألفاظ الحسيّة والإيحائية، هذا مع العلم أنّ هناك رسوماً ومشاهد تبدو خالية أو فقيرة من الصورة الفنية، حتى وإن ظهرت في شكل كلمات.

إذن الصورة –بعد كلّ ما تقدّم– ترتكز على ثلاثة محاور رئيسة في العمل الفني، وهي: القصيدة، والشاعر، والمتلقي، وتتكون مما يصوغه الشاعر بعبارات دالة موحية، نابعة من عاطفة جياشة، وخيال واسع يُقارب فيها أو يُباعد بالتجسيد تارة وبالتشخيص أخرى، وبكلّ الوسائل الفنية المتاحة له؛ ليترك أثراً في المتلقي، بتقديم قيم فنية جمالية وأخرى معنوية تعجز الكلمة المعجمية المجردة عن إيضاحها وإيصالها للمتلقي.

(1) الصورة الشعرية، سي ديلويس 23.

أهمية الصورة الفنية ووظيفتها:

لعلّ الحديث عن أهمية الصورة ووظيفتها، يستدعي أن نشير إلى ثنائية اللفظ والمعنى التي شغلت النقاد والدارسين عبر العصور الأدبية جميعها. ففضّل بعضهم اللفظ عن المعنى، بتقديم اللفظ، وآخرون قدّموا المعنى، وغيرهم حاول التوفيق بين الأمرين.

فالجاحظ (255هـ) ردّ البراعة والجودة إلى الصياغة والتصوير، وقلّل من شأن المعاني فهي "مطروحة في الطريق يعرفها كلّ الناس". (1) ثمّ جاء ابن قتيبة (276هـ) ليقسم الشعر إلى أقسام، فحدّدها بقسم "حسن لفظه ومعناه، وقسم حسن لفظه دون معناه، وقسم حسن معناه دون لفظه، وقسم ساء لفظه ومعناه". (2) أمّا قدامة (337هـ) فقرّر أنّ "معاني الشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة". (3) وقرّر الآمدي (370هـ) أنّ صحة التأليف في الشعر أقوى دعائمه، "فكلّ من كان أصح تأليفاً كان أقوى بتلك الصناعة ممن اضطرب تأليفه". (4)

وجاء عبد القاهر الجرجاني (471هـ) ليضع نظرية النظم، التي تعدّ بحقّ نظرية متميزة في باب اللفظ والمعنى، وقد لخّص نظريته بقوله: "وجملة القول أنّه كما لا تكون الفضة أو الذهب خاتماً أو إسواراً أو غيرهما من أصناف الحليّ بأنفسهما، ولكن بما يحدث فيهما من الصورة، كذلك لا تكون الكلمة المفردة التي هي أسماء، وأفعال، وحروف شعراً، من غير أن يحدث فيها النظم الذي حقيقته توخي معاني النحو وأحكامه". (5) لقد استطاع هذا الناقد الكبير أن يبلغ القمة بخروجه على المألوف والسطحي بوضعه نظرية النّظم الجامعة لثنائية اللفظ والمعنى، ولتحديد معالم الصورة الفنية ومحدداتها.

---

(1) الحيوان، الجاحظ 13/1.
(2) الشعر والشعراء، ابن قتيبة 64-69.
(3) نقد الشعر، قدامة بن جعفر 76/4.
(4) الموازنة، الآمدي 405/1.
(5) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني 315.

إنّ المعنى –والحالة هذه– هو "الفكرة السابقة على الألفاظ من حيث وجودها واكتمالها في الذهن، والبلاغة في بلوغ القصد والغاية". [1] فالشاعر يعبّر عن معانيه وأفكاره تعبيراً متميزاً؛ بما يحدثه في هذه المعاني والأفكار من صياغة خاصة به، وهو في ذلك حاله حال أي صانع من الصنّاع في الحرف والمهن السائدة. فهؤلاء يختلفون في أساليب عملهم، مع أنهم متفقون على الرغبة في إخراج أعمالهم بصورة خلاقة مدهشة.

وتُعدّ الصورة الفنية طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجهاً من أوجه الدلالة، لذلك فإنّ أهميتها تكمن في ما تحدثه في المعاني من خصوصية وتأثير، مع العلم أنّ الصورة لن تغير طبيعة المعنى أو مدلولاته، بل يتم التغير في طريقة العرض، وشكله، وفي كيفية التقديم، فهي تعمل على تحسين المعنى وتزيينه. ففي هذا الإطار تحدّث الجاحظ، والمبرد، وابن المعتز عن أهمية الكنايات والتعريض والتلميح... [2]

أما ثعلب (291هـ) فقد وقف عند لطافة المعنى، فألحق به "كلّ ما يدلّ على الإيحاء الذي يقوم مقام التصريح لمن يحسن فهمه واستنباطه". [3] وتوقف قدامة بن جعفر (ق3هـ) أمام الإرداف [*] باعتباره وسيلة من وسائل التعبير، تضفي بعداً جيداً وخصوصية وتأثيراً واضحاً على المعاني. وتحدث النقاد اللاحقون عن أهمية المجاز وفائدته، مثل الآمدي، وابن جني، والعسكري، وابن فارس، وغيرهم... أما الجرجاني صاحب (الوساطة) فقد ذهب إلى أنّ الاستعارة تُعدّ أحد أعمدة الكلام، "فبها يُتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر". [4]

---

(1) الصورة الفنية، جابر عصفور 319.

(2) المصدر نفسه 223–225.

(3) قواعد الشعر، ثعلب 44.

(*) الإرداف: ائتلاف اللفظ بالمعنى، وهو باب من أهم أبواب عناصر الشعر التي حدّدها قدامة، وهو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك، بل بلفظ يدلّ على معنى هو رادفه وتابع له، فإذا أدلّ على التابع أبان عن المتبوع. العمدة، ابن رشيق القيرواني 97/1.

(4) الوساطة، القاضي الجرجاني 428.

وجـــــاء القـــــــرن الخامــس الهجري؛ ليظهر فيه الشريفان الرضي والمرتضى، فأبرزا أهميـــــــــة المجاز على الكلام، وما يضفيه من رونق، فقال المرتضى: "إنّ الكلام متى خلا من الاستعارة وجرى كلّه على الحقيقــة، كان بعيداً عن الفصاحة، بريّاً من البلاغة". (1) وتوقف ابن رشيق عند هذه الحلي، فقال: "لا ينبغي للشعر أن يكون مغسولاً من هذه الحلي". (2)

إذن فالصورة الفنية هي مجموعة العلائق الحسيّة والمعنويّة المتداخلة التي تتضمن حسّاً وجدانياً، وإيقاعــاً داخليــاً وإيحاءً ورمزاً، يوظف فيها الشاعر العلاقة بين الأصوات والمعاني والموسيقى. لذلك لا بدّ للشاعر أن يتمتــع بحــساسيّة مفرطة لأصوات اللغة، ويمتلك قدرة فائقة على الملاءمة بين الصوت والمعنى، فيعرف كيف يــوازن بــين الأصــوات والأفكار من جهة، وبين الأحداث المصوّرة من جهة أخرى.

إنّ الصورة لا بدّ أن تعبّر عن تجربة الشاعر الشعورية الذاتية، وما الجناس والتــضاد، والتــشخيص، والتجــسيم، والتكرار إلا صور وسمات للإيقاع الشعري في البيت، ومن ثم في القصيدة. فقد يستثمر الشاعر التكرار –مثلاً– ليــضفي على البيت أو القصيدة نغمة إيقاعية تخدم الصورة الكلّية للعمل الفني. ما مدى تأثير هذه الخصوصيات في المتلقي؟ وإلى أي حدّ يمكن للمتلقي أن يستجيب لهذه الخصوصيات التي تحدثها الصورة الفنية في المعنى؟ أسئلــة كثيــرة يمكــــن أن يطرحهــــا الباحث للاستدلال على أهمية الصورة الفنية. إنّ الإجابة عن هذه الأسئلة بحاجة إلى الغوص فــي أعمــاق الماضي؛ لاستجلاء أهمية الصورة وأبعادها.

ولقد حاول كشاجم (360هـ) أن يتوقف على هذه الخصوصية عندما أشار إلى ظاهرة الغناء، محاولاً تعليل شوق النفس الإنسانية إلى الغناء، "فالمتلقي يعجب بالغناء ويتشوق إلى سماعه، فهو يسعى إلى التعرّف على شيء غامض فــي النفس الإنسانية لا يعرفـــه ولا يدرك ماهيتـــــــه. (3) فالنـــــــــادر

(1) الأمالي، المرتضى 95/2.

(2) العمدة، ابن رشيق القيرواني 285/1.

(3) أدب النديم، كشاجم 30.

مـــن الصور يثير فضول المتلقي، فالنفس تواقة إلى ما تجهله.

ثم جاء عبد القاهر الجرجاني ليتلقف هذه الفكرة، لكنه بسّطها، بـــــــــردّ الإعجـــاب بالمجاز إلـــى الجانــــب الفطري من النفس الإنسانية، فانتهى إلى أنّ المعنى عندما يرد على المتلقي مجرّداً، فإنّه لا يثير لديه فضولاً أو شوقاً، "أمّا إذا ورد المعنى عن طريق التمثيل، فإنّه يرد إلى المتلقي بشكل غير مباشر، لا يتجلى ويتضح إلا بطول تفكير، وتحريــك الخاطر، وكلما كان التمثيل ألطف كان إمتاعه على المتلقي أكثر، وإباؤه أظهر...". [(1)]

بعد كلّ هذا التأريخ لأهمية الصورة الفنية، نستطيع القول إنّ أهميتها تتمثل في قدرتها على لفت انتباه المتلقي، وفي مدى استفزازها لتفاعل هذا المتلقي مع المعنى الذي تعرضه الصورة.

إذن فالصورة الفنية التي تقوم على التشبيه أو الاستعارة أو التضاد أو الرمز أو الأسطورة، ليست مجرد نقل للمعنى أو تقرير أنّ شيئاً يشبه آخر، بل هي مجموع الانفعالات والمشاعر التي تمور في نفس الشاعر. وهذا يعني أنّ الصورة لا بدّ أن تنقل حالة نفسية؛ لتصبح أداة لخلق خيال شعري منبثق من تجربة شعورية، تُترجم في عملية خلق فنـــي إبـــداعي، وبناء على ذلك فإنّ أهمية الصورة تنبع من طريقتها الخاصة في تقديم المعنى، وفي مدى تأثيرها على المتلقي، فما أبعاد هذا التأثير؟ وهل ينحصر في المتعة الذهنية؟ إنّ الصورة الفنية تنقل معنى، وتصوّر حالة نفسية وجدانية، وما دام الأمــر كذلك؛ فإنّ من أهم وظائفها؛ الوظيفة النفسية والوظيفة المعنوية. فالشاعر يعمد إلى تصوير تجربته ومـــن ثـــمّ إيــصالها للمتلقي. فهو يعيش تجربة فيها مزيج من الانفعالات والأحاسيس التي تحتاج إلى تجسيد، "فالصورة هي الوســيلة الفنيــة الجوهرية لنقل التجربة في معناها الجزئي والكلي". [(2)] وهي بما تحمله من دلالات وإيحاءات تكشف عن التجربـــــــــة الشعوريــــــــة لدى الشاعر، فبها يستطيع نقل هــــــذه التجربة إلى المتلقي، فالكلام لا يكون فنّاً إلا

---

(1) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني 41.

(2) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال 442.

إذا اتخذ الصورة وسيلة للتعبير عن التجربـــــــــة. وهذه الوظيفة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالقدرة على إيـــصال هـــذه التجربة إلى الناس، وبمدى ما يتركه ذلك فيهم من تأثير.

فمهمة الصورة أن تثير في نفس المتلقي الانفعالات والذكريات، "فالنفس الإنسانية مولعة بكلّ ما هـــو جميـــل، أمّـــا المجاز فهو يكسو الصور الأدبية جمالاً وروعة تجذب إليه النفوس". (1)

وللصورة مهمة أخرى إلى جانب نقلها لتجربة الشاعر؛ هي إيصال هذه التجربة إلى المتلقي، فهي تقوم بدور بـــارز فـــي تزيين هذه التجربة الذاتية للشاعر، فتصبح المعاني جميلة، حتى وإن كانت منفرة في الواقع. فنلحظ كيف استطاع الشاعر أن يصوّر المصلوب –وهي صورة منفرة في الواقع– بصورة فنية استطاعت تجميل هذه الصورة ورسمها؛ لإيصالها إلى المتلقي بصورة مقبولة: (2)

كأنّـــــه عاشقٌ قـــد مـــدّ صفحتَهُ   يومَ الوداعِ إلى توديعِ مُرتحلِ (*)

أو قائمٌ من نُعاسٍ فيه لَوثتُه   مُواصلٌ لتمطّيـــهِ مـــــن الكَسَلِ

فقد صوّر المصلوب بصورة العاشق الذي يودّع مفارقاً. وفي البيت الثاني بصورة القائم من نومه وهو يتمطى من الكسل.

وتترك الصورة لذّة جمالية لدى المتلقي، فيحسّ بمتعة فنية؛ لذلك تعلق المعاني في ذهنه أكثر منها لو قدمت جافـــة مجردة . وهذا مما يجعل الشعر أسهل حفظاً، وأيسر تذكراً. وتهدف كذلك إلى عرض الحقائق والواقع المألوف في صورة حيّة، ونمط روحي؛ من خلال تعميق المحسوسات وبعث الحياة في الجمادات. كما تنقـــل الـــصورة المتلقـــي بـــدلالاتها وإيحاءاتها إلى معان أخرى جديدة تستخلص من المعنى، وهو ما أُطلق عليه (معنى المعنـــى). (3) ويـــستطيع الـــشاعر بالصورة أن يقيم علاقات جديدة بين الألفاظ، وأن يستحدث استعمالات لغوية مبتكرة، تقود إلى مفهوم معنـــويّ أو دلالـــة نفسية، ذات تأثير في المتلقي.

(1) الصورة البيانية، حفني محمد شرف 221.

(2) الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، علي البطل 20-21.

(*) البيتان للأخيطل الصغير، شاعر عباسي مغمور، ورد ذكره في أسرار البلاغة 97/1.

(3) دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، محمد غنيمي هلال 73.

وتستمد الصورة الفنية أهميتها مما تمثله من قيم جمالية وذوقية خاصة، ترتقي بذوق المتلقي وحسّه اللغوي والفني. فمن خلال الصورة يستطيع الشاعر استحداث حالة فنية، مقرونة ببناء شعري متميز، "فالشعر لا يكون شعراً إلا بالصورة". (1)

إنّ الصورة الشعرية هي القوة الباقية للقصيدة، وبالصورة يستطيع الشاعر إعادة بناء الواقع ورسمه، فالصورة باقية، رغم تغير الأزمان وتغير المذاهب، وبها يتعمق المعنى وتخلد القصيدة، فقد ظلّ بيت بشار سائراً وتردده الألسن رغم مرور السنوات؛ لجمال التصوير فيه عندما قال: (2)

كأنّ مثار النّقْعِ فوقَ رؤوسِنا   وأسيافنا ليلٌ تهاوى كواكِبُه

وتظلّ الصورة أفضل أداة للتعبير عن التجربة العاطفية، وعن الحالة الشعورية للشاعر، فهي واسطة الشعر وجوهره، وبها يميز النقاد شاعراً عن آخر. جملة القول إنّ الصورة بما تمتلكه من تكثيف لغوي ومن ثراء، وقدرة دلالية وإيحائية أعظم تأثيراً من اللفظ المجرد الجامد.

(1) جمالية الصورة الشعرية، خالد حسين حسين 26.

(2) ديوان بشار بن برد 301.

موازنة بين الصورة الفنية قديماً وحديثاً:

إذا كانت الصورة الفنية قديماً اعتمدت على التشبيهات والاستعارات، فإنّ المفهوم الحديث وسّع من إطار الـصورة، فلم تعد الصورة البلاغية وحدها المقصودة في تحديد مفهوم المصطلح الحديث للصورة الفنية، فقد تخلو الصورة في الشعر الحديث من المجاز ومع ذلك فهي تدلّ على خيال خصب.

وقد لا يلجأ الشاعر الحديث إلى الأساليب المجازية الموروثة المعروفة، ومع ذلك يبدع صوراً تمور بالحركة الدائبة، تسري في أوصال المتلقي، وتترك فيه تأثيراً.

أمّا المصادر التي أولاها المحدثون عنايتهم لبناء صورهم الفنية فقد تعددت وتنوعت، منها؛ "علم النفس، والاستطيقـا، والدراسات الأدبيـة والنقديـة، والظلال الخاصـة التـي تلقيها فلسفات المـدارس الأدبيـة علـى هـذا المصطلح". (1) فالمدارس الأدبية التي قامت على أنقاض بعضها كالبرناسية، والرومانتيكية، والواقعية، والرمزية، ابتدع أصحابها وسائل خاصة في التعبير؛ "كتصوير المسموعات بالمبصـرات، والمبصـرات بالمسموعـات، وهـو مـا أطلقـوا عليـه تراسل الحواس أو تبادل معطيات الحواس (*) ". (2)

أما الصورة القديمة فكانت تميل إلى الإيجاز والتركيز؛ وهذا ما فرضته البيئة وفرضته المقاييس النقدية آنذاك، بينما تميل الصورة الحديثة إلى التفصيل والاتساع، لأنّها تعتمد على الامتاع الانفعالي كما تعتمد على عنصر إبداعي. وقللـت الصورة القديمة من عنصر التكامل، أو ما يسمى بالصورة الكلّية، لكن الصورة الحديثة اهتمت بالجانب الكلّي للـصورة؛ لأنّها عُنيت بالحالة النفسية أو الفكرية . لم يمزج الشاعر القديم صوره الفنية بمشاعره الخاصة، بل كانـت صـوره فـي معظمها التقاطاً لمظاهر

---

(1) الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، علي البطل 474.

(*) تراسل الحواس: وصف مدركات كلّ حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطي المسموعات ألواناً، والمشمومات أنغاماً. انظر النقد الأدبي الحـديث وخطاب التنظير، عبد الإله الصائغ 85.

(2) المدخل للنقد الأدبي، محمد غنيمي هلال 387.

الطبيعة وإضفاء مسحة جمالية عليها. فكانت الصورة القديمة حسيّة إلى حدّ بعيد، فإذا ما قرأنا هذه الأبيات للوأواء الدمشقي: (1)

ذُرى شجر للطّيْرِ فيهِ تشاجُرُ كأنّ صنوف النّوْرِ فيهِ جواهرُ

كأنّ القماري والبلابلَ بيننا قِيانٌ وأوْراقُ الغصونِ ستائرُ

شَربنا على ذاك الترنُّم قهوةً كأنّ على حافاتها الدرَّ دائرُ

فستتمثل لنا تلك السّمة الحسّية في الصورة، إذ صوّر الشاعر الطبيعة بأشجارها وأطيارها. فالتقط ما وقع عليه نظره، وما تناهى إلى سمعه، وأعاد رسمه بالكلمات، كما الرسام يعيد تشكيل الطبيعة بالخطوط والألوان.

وتتماز الصورة الحديثة بالحيوية؛ لأنّها تتكون تكوناً عضوياً، وليست مجرد حشد لمجموعة عناصر جامدة. وأصبحت أداة تعبيرية إذ يستطيع القارئ أن يأخذ من خلالها معنى جديداً. ومن خلال هذه الرؤية الحديثة للصورة الفنية فلقد تأثرت الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة بتوضيح مفهوم الصورة بالدراسات السيكولوجية، فاهتم الدارسون بالتشكيل اللغوي للصورة ومنابعها الموغلة في أعماق التراث الإنساني، فاتجهت هذه الدراسات اتجاهاً سلوكياً، يهتم بالصورة الذهنية، ومدى تأثير ذلك على العمل الفني... فصنّف هؤلاء الصورة حسب مادتها إلى صور؛ "بصرية وشمية، وذوقية ولمسية؛ وهي تصنيفات اعتمدت على الحواس". (2) وظهر في العصر الحديث اتجاه اهتم بالصورة ذات الرؤية الرمزية، فاهتم أصحاب هذا الاتجاه بالأنماط المكرورة، "واعتمدوا في ذلك على الشعائر والأساطير". (3) وبناء عليه تعدّ الصورة الفنية تشكيلاً لغوياً، يتكون في خيال الفنان من معطيات متنوعة، يغلب عليها أنّها مستمدة من الحواس، فيدخل في تكوين هذه الصورة ما عُرف قديماً بالصورة البلاغية كالتشبيه والمجاز... بالإضافة إلى الظلال والألوان. ومصدر جمال الصورة لا يكون

---

(1) ديوان الوأواء 114.

(2) بناء الصورة الفنية في البيان العربي، كامل حسن البصير 175.

(3) الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل 138-140.

بالمجاز عليه جمالها كصورة، أي جمال التشكيل اللوني أو الحركي، كتشكيل قائم بذاته. ويقول مندور في هذا فحسب، بل يدخل السياق: "إنّ أمر الصياغة في الأدب ليس شكلياً، فهو ليس أمر مجازات أو تشبيهات تتعلق بظواهر الأشياء، أو تُستخدم لإيضـــاح المعنى وتقويتـــه، بـــل هـــو أمـــر الخلـــق الفنـــي فـــــي صميم حقيقته". (1)

وجملة القول إنّ "مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين؛ ابتدأ أحدهما بناء فأحكمه وأتقنه، ثم أتى الآخر فنقشه وزيّنه، فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حسن، والقدرة ظاهرة على ذاك وإن حسُن". (2) فالقدماء أســـسوا لهـــذا الفـــن الـــصوريّ، والمحدثون تَرسَّموا خطاهم، وزادوا عليهم على ضوء ما استجدّ على البيئة من معطيات حضارية وثقافية، أسهمت إلى حدّ بعيد في تطور مفهوم الصورة الفنية.

بعد هذا الاستعراض المجمل للآراء النقدية المتباينة حول مفهوم الصورة الفنية تبين لنا أنّ النقاد العرب القدماء قـــد عرفوا التخييل، وفهموا الصورة الفنية في ضوء معطيات العصر، وطبيعته؛ لذلك انحصرت صـــورهم فـــي التـــشبيهات والاستعارات والكنايات، وركزوا على الدور البلاغي والبياني للصورة... ومع ذلك نستطيع أن نزعم أنّهم لم يقفوا عنـــد هذه الحدود الضيقة للصورة الحسية، بل تجاوزها بعضهم إلى صور غاية في التركيب، فوصلوا إلى أفـــق شعـــــــري واســــــع أســـس لمن جاء بعـــــد ذلك من الشعراء والنقاد الذين أولوا الصورة عنايتهم.

أما في العصر الحديث فقد ذكر أنّ الآراء النقدية التي تناولت الصورة الفنية تراوحت بين متعصب للقديم، ومحتـــذ له بكلّ مفرداته، أو منضبع بالنظريات الغربية ومقلد لها بتطبيقها على النصوص العربية، ومنكر على القدماء أي فـــضل في إيضاح مفهوم الصورة والتأسيس له. واتجاه ثالث كان توفيقياً، إذ حاول التوفيق بين القديم والحديث، فلم ينكر فـــضل القدماء، ولم يهمل الآراء النقدية الحديثة، ولعلّ أصحاب هذا الاتجاه هم الأقرب إلى الموضوعية والمنطق.

---

(1) في الميزان الجديد، محمد مندور 126.
(2) العمدة، ابن رشيق القيرواني 79.

الفصل الثالث

الصورة الفنية في شعر الوأواء

مصادر الصورة الفنية:

الصورة ركن رئيس في العمل الأدبي، وسمة ينماز بها، وهي مكوّن أساسي في بناء القصيدة، فلا يمكن أن نتصوّر عملاً شعرياً خِلواً من الصورة الفنيـــة. "فالشعر يوحي أو يعبّر بالصـــور والأشكال عن المحتوى ســـواء كـــان إحساســـاً أم فكرة أم معنى، والكلمة هي أداة هذا التعبير". (1)

وتُعدّ الصـــورة وسيلـــة الشاعـــر التي بهـــا يستطـــيع تجسيـــد الأبعاد المختلفة لرؤيته الشعرية، أو تشخيص الظواهر التي تلحّ عليه أثـــناء نظمه لقصيدته، مما يتيـــح له توضيـــح مـــا غمض أو تقريـــب مـــا بَعُـــد مستعينـــاً بخيـــال واســـع ولغـــة حيّـــة قـــادرة على ترجمـــة أحاسيســـه ومشاعـــره، وتجسيد تصوراته. فالشاعر "يلجأ إلى الصور التي تجسّم المعاني، وتنقلها إلى درجة أرقى لتزداد قوة وجمالاً، يلجأ إلى التشبيه أو الاستعارة أو الكناية أو المبالغة أو التخييل". (2)

لم يكن النّقاد المحدثون أقلّ إلحاحاً في دراسة الصورة الفنية، فَراش كثير منهم سهام البحث والتنقير في مفهوم الصورة وأهميتها ووظيفتها ومصادرها، فقد عدّوا أنّ "أهم خصائص التعبير الشعري هو أنّه تعبير بالصورة، وأنّ القصيدة الجيدة هي بدورها صورة". (3) وفي ظلّ هذا يقول ضيف: "والصورة مـــن يـــد صَنّـــاع يعـــرف كيف يضمّ الخط إلى الخط، واللون إلى اللون...". (4)

والوأواء شاعر لم يخرج إلى بادية، ولم يتلقَّ ثقافته من شيوخ محددين كغيره من شعراء العصر. بل تلقى ثقافته من اطلاعه على دواوين الشعراء السابقين؛ لذلك لا عجب أن يكون الشاعر قد تأثّر بالأساليب الشعرية القديمة لغة وأسلوباً وصوراً فنية، ويبدو إعجاب الوأواء بكثير من الشعراء السابقين والمعاصرين له من خلال التشابـــه بـــين صـــوره وصورهـــم إلى حدّ بعيد.

---

(1) الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل 173.

(2) الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله 10.

(3) المصدر نفسه 8.

(4) دراسات في الشعر العربي المعاصر، شوقي ضيف 239.

وبما أنّ الشاعر لا يعيش بمعزل عن محيطه أو بيئته؛ لذلك لا بدّ أن تتشكل صوره الفنية باعتماده على مصادر تشكل مادة هذه الصور ودعائمها. ومصادر الصورة ليست واحدة عند الشعراء جميعهم، فهي تختلف من شاعر إلى آخر باختلاف ثقافته، وبيئته وظروفه التاريخية والاجتماعية، وحالته النفسية، وباختلاف الغرض الشعري، فالبيئة تعدّ مصدراً رئيساً من مصادر الصورة، لذلك نجد أنّ مصادر البدوي ليست كمصادر الحضري. كما تتأثر مصادر الصورة بسعة خيال الشاعر، وقدرته على استيعاب الأشياء من حوله وانتزاع أوجه الشبه بين المتشابهات أو حتى المتباعدات. فالصورة الجيّدة تتطلب إحساساً مرهفاً وإدراكاً دقيقاً، وتذوّقاً سليماً لجماليات الأشياء. أمّا أهم مصادر الصورة الفنية عند الوأواء فهي تنحصر أو تكاد بالتراث، والطبيعة كما فطرها الله، أو مما صنعته يد الإنسان من مظاهر حضارية.

التراث:

انطلاقاً من ثقافة الشاعر التي استمدها من التراث ومن اطلاعه على دواوين الشعراء القدامى، كأبي نواس، وبشار، وابن الرومي، والطائييْن، وغيرهم. إضافة إلى وجود شاعر مثل المتنبي في عصر الوأواء لا بدّ أن يكون له أثر، فالمتنبي كان قطب الرحى في بلاط سيف الدولة، وفي عالم الشعر في ذلك الزمن. لذلك برز التراث مصـــــدراً ملهـــماً للشاعـــــر في صـــــوره الفنيــــة، فقد شكّل التراث للوأواء مخزوناً ثقافياً، ومنبعاً لا ينضب أفاد منه وظهر جليّاً في قصائده ومقطعاته، فلجأ إلى تصوير عيون المحبوبة بعيون المها وعيون الريم، وبالظباء، والرشا، والشادن... وهذه كلّها صور تراثية شاعت كثيراً لدى معظم الشعراء منذ العصر الجاهلي.

ومما قاله الوأواء في ذلك: (1) رمتني ولم أسعدْ بأيامِ قُربها بِعَيْنيْ مَهاةٍ أنحسَتْني بِسَعْدها

شبه الشاعر عيون الحبيبة بعيون المها، فقد رمته بسهام عينيها كما الصائد يرمي طريدته بسهامه فيصطادها، وقد اصطادته المحبوبة بعينيْها.

ومما قاله الشاعر: (2)

ومِن شَقوتي أنّي بُليتُ بِشادِنٍ يَتيهُ على بدْرِ الدُّجى بضيائهِ

فها هو يشبه محبوبته بالشادن، ويراها أجمل من بدر الدّجى، فوجهها مضيء كبدر في ظلام الليل الحالك، كما نلحظ التشبيه المباشر في قوله: (3)

أُشبّه صُدغيه بخدّيه إذْ بدا بِسالِفَتيْ ريمٍ وعِطفَيْن من رَشا

فاستخدم الفعل أُشبّه ليصف جمال محبوبته، إذ شبه صدغيها بسالفتي الريم ووجنتي الرشا.

---

(1) ديوان الوأواء 78.
(2) المصدر نفسه 7.
(3) المصدر نفسه 9.

ومن ذلك قوله: (1) هـل سَمعتُم بغزالٍ صادَ ليْثاً في غِياضِ

بأبي ريمٌ رَمى قلــ ــبي بأحــداقٍ مِراضِ

هذه صورة تراثية طالما تكررت لدى الشعراء في العصور السابقة لعصر الشاعر، إذ صوّر محبوبته بغزال يصيد ليثاً في عرينه، وهي تبرز قدرة الشاعر على المقاربة بين المتباعدات؛ الضعف والقوة. وتكشف معايير الجمال التي تلفته، إذ تجذبه العيون ذات الأحداق الواسعة كعيون الريم.

وتتوالى الصور الفنية التي تأثــر بها الوأواء بما حفظه أو درسه من دواوين الشعراء، فمن ذلك قوله: (2)

إنّــي لَتفعلُ بـــي لـــوا حــظُ مُقلـــةِ الرشــأ الرّبيبِ

فِعلَ الخناجرِ بالحنا جِرِ عندَ مُعتركِ الحروبِ

فالشاعر يلحّ على وصف عيون المحبوبة بعيون الظبي، ويشبّه رموشها بالخناجر التي تجزّ الحناجر، مع ملاحظة أنّ الشاعر قد يرصد أكثر من لون بلاغي في الأبيات، فنجد التجانس في قوله: الخناجر والحناجر. وتأثّر الوأواء بالتراث في مدحه، عندما صوّر ممدوحه وهو يجود، بالسيف وهو يضرب كما في قوله مادحاً العقيقي: (3)

يهتزُّ للجَدوى اهتزازَ مُهنَّدٍ أبلَتْ مَضاربُه الغَداةَ جُفُونا

وبيت الوأواء شبيه إلى حدّ بعيد بقول الحطيئة: (4)

كَسوبٌ ومِتلافٌ إذا ما سَألتَهُ تهلّلَ واهتزّ اهتزازَ المهَّندِ

كما تبدو صوره الفنية المعتمدة على مخزونه التراثي في قوله مادحاً سيف الدولة: (5)

من قاسَ جدواكَ بالغَمام فما أنصفَ في الحُكْمِ بيْنَ شكليْنِ

أنــت إذا جُـدتَ ضاحكٌ أبـداً وهـــو إذا جـــــادَ دامـــعَ العـيْـن

(1) ديوان الوأواء 137.
(2) المصدر نفسه 52.
(3) المصدر نفسه 217.
(4) ديوان الحطيئة 62.
(5) ديوان الوأواء 222-223.

فقد شبّه جود الممدوح بالغمام الممطر، وقابل بين صورة الممدوح الضاحك وهو يجود، وصورة الغمام الباكي وهو يجود...

وسبقه إلى هذه الصورة ابن الرومي في قوله: [1]

من قاسَ جَدواك يوماً بالسُّحب أخطأ مَدْحك

السُّحبُ تُعطي وتبكي وأنتَ تُعطي وتَضْحكْ

وفي قول الوأواء: [2] فَكأنّما هو خُوذَةٌ من فِضّةٍ قد رُكِّبتْ في هامةٍ من عَنْبَرِ

إذ يصف البدر بخوذة فضية، فوق رأس من عنبر. فقد تأثّر بهذه الصورة بقول ابن المعتز (296هـ): [3] انظر إليه كزورقٍ من فضّةٍ قد أثقلتْهُ حمولة من عَنْبرِ

ومما لا شكّ فيه أنّ الوأواء قد تأثّر بالشعراء السابقين له، ويبدو هذا التأثر واضحاً في الألفاظ والمعاني، ولكن ما يميز الشاعر أنّه ألبس معانيه صورة مغايرة في صياغتها، فكلا الشاعرين تحدثت أبياته عن المديح، ووازن، وقابل ووظّف التضاد في بيته.

أما في بيت ابن المعتز فتعدّ الصورة صورة حسيّة، إذ يشبّه الهلال بزروق، فلون الهلال في النهار يميل نحو البياض كالفضة، فالهلال يسبح في سماء زرقاء مثل زورق يسبح في زرقة ماء البحر، ويضيف الشاعر حمولة إلى الزورق وهي العنبر.

وكذلك الأمر في بيت الوأواء تعدّ الصورة صورة حسيّة، فكلا الشاعرين اعتمد على مرئياته، فركّب هذه الصورة المادية التي لا يلمس من خلالها المتلقي أية روابط نفسية أو عاطفية، ولكن يشيع في الصورتين الزخرف والزينة، ولعلهم في ذلك يجاورون العصر، فالأول يُعدّ في أوائل من وضعوا علم البديع، والثاني يحتذي حذو القدماء.

---

(1) ديوان ابن الرومي 111/1.

(2) ديوان الوأواء 10.

(3) ديوان ابن المعتز 329.

102

ولا يُعدّ هذا التأثّر بالصور التراثية مَثْلبة عند الوأواء، وليس هو أول أو آخر شاعر نهل من التراث، فقد ظلّ التراث وسيظلّ معيناً لا ينضب للشعراء، فالسابقـــون يبنـــون واللاحقـــون يزخرفون هذا البناء.

الطبيعة:

ظلّت الطبيعة –على مرّ العصور– ملهمة الشعراء، ومصدراً رئيساً مـــن مـــصـــادر صورهـــــم الفنيــــــة. والشاعـــــر ابـــن بيئته، فالطبيعة بكلّ مكوناتها تشكّل صـــورة فنيـــة متكاملة، يتلقفها الشاعـــــر ليعيـــــــــــد رسمهـــــــــا حســـــــــب سعــــــــة خياله وثقافته.

فالشاعر لا بدّ أن يكون ذا ملاحظة دقيقة، وخيال واسع يرسم صور الواقع مع بعض التلوين الخيالي، شأنه في ذلك شأن الرّسام الذي يأخذ الواقع ويعيد تشكيلـــه بريشتـــه وألوانـــه، ومن هذا ما قاله المقدسي: "وصف ما يقع تحـــت الحــــــسّ ويؤثـــــر في النفس فيبرز في حُلّة قشيبة تحرك فينا أوتار الطرب...". (1) وفن التشبيه يُعدّ ضـــرباً مـــن المحاكاة، فالشاعر في صوره الفنية يُحاكي الطبيعة بحيث يوازن أو يماثل بين ما يريد التعبير عنه من معان وبين صور الطبيعة المدركة بالحسّ.

ولعلّ التنوع البيئي في دمشق، وجمال الطبيعة أيقظ في شاعر كالوأواء رهافة حسّ وقدرة على التخيّل لرسم صور فنية بريشة فنان ألهمته الطبيعة، كما أنّ طبيعة الشاعر الميالة إلى اللهو والمجون ومجالس الشراب جعلته يتلقف مظـــاهر الطبيعة ومكوناتها؛ ليعيد تشكيلها بصور تشدّ الانتباه وتلفت النظر، فوصف الرياض المزهرة، والمياه الجارية، والحدائق الغنّاء، وشبّه محبوبته بالبدر وبالشّمس، وخدودها بالورد، وعيونها بالنرجس... فكثرت لديه ألفاظ مستمدة من الطبيعـــة، كالبَرَد، والمطر، والدُّجى، والليل، والصباح، والأغصان... والصور الفنية المستمدة من الطبيعة عنـــد الـــوأواء كثيـــرة، ويصعب حصرها، فلا تكاد تخلو مقطعة من مقطعاته من بيت فيه صورة اعتمدت على الطبيعة.

ومن قوله في ذلك: (2) كالشّمس حُسْناً والحُسام خُشونةً والمُزْن جُوداً والأراكَةِ لينا

فقد شبه وجه ممدوحه بالشّمس وبالحسام شدّة وقوة أو خشونة، وبالمزن المنهمر جوداً، وبالأراك لينا.

---

(1) أمراء الشعر في العصر العباسي، أنيس المقدسي 251.

(2) ديوان الوأواء 218.

ومن قوله في مدح سيف الدولة: [1]

ويـــا هــــلالاً بَـــدتْ مطـالـعُـــهُ فـــي أُفْــق بــدْريْـــــن تـغـلـبـيّـيْـــن

من قاسَ جدواكَ بالغَمامِ فما أنصفَ في الحُكْم بين شكليْنِ

فقد صوّر ممدوحه بالهلال، وصوّر جوده بالغمام، وهذه كلّها من مكونات الطبيعة التي تلقفها الشاعر وصاغ منها لوحات فنية جميلة، تترك أثرها في المتلقي. ولم يقتصر الأمر على مقطعة هنا أو قصيدة هناك، بـل حفلـت قـصائد الـوأواء ومقطعاته بكثير من مفردات الطبيعة كما فطرها الله سبحانه، فتجد هذه المفردات تتزاحم في مقطعة واحدة، كما في قولـه واصفاً محبوبته: [2]

نِعْـــمَ الحُلْــيّ عليــكَ الــدلُّ والخَفـــرُ والنَّـيِّـران: ضـيـــاءُ الـشمـــس والقمرُ

يا ذا الذي تُخْجلُ الأغصـانَ قامتُـهُ ومَن له البدْرُ وجْــــهٌ والدُّجى شَعَرُ

ومَــن إذا قـيــل: إنّ الـبـــــدْرَ يـشـبـهُـهُ حُسْناً أتـــى الــبـــدْرُ ممّــا قيل يَعتذِرُ

نلاحظ في الأبيات هذا الحشد من مفردات الطبيعة التي أضفت على المعنى رقة وجمالاً، فكشف عن دلّ محبوبتـه وحيائها، وعن وجهها المشرق المنير كضوء الشمس أو كالقمر، وذاك الوجه الدائري المنير مشبه للبدر، أما القوام فهـو كالغصن، والشعر يشبه الليل في سواده، ولعلّ هذه سمة من سمات شعر الوأواء إذ يحشد في البيت أكثر من تشبيه أو لون بديعي.

ومـــن أكثـــر مفـــردات الطبيعـــة طروقـــاً فـــي صـــور الـــوأواء؛ الـــليــــل، والـــبـــدر، والـدّجـــى، والصبـــاح، ومن ذلك قوله: (3)

بدرُ ليلٍ أوْ لا فشمْسُ نهارِ طلعتْ من سحائبِ الأزرارِ

وفي مقطعة أخرى يقول: (4)

إذا مـا رآهُ الـبـدرُ ليلــــــة تِمّــهِ تَحيّـــر منــهُ البدْرُ وَسْطَ سمائِهِ

(1) ديوان الوأواء 222.

(2) المصدر نفسه 118.

(3) المصدر نفسه 94.

(4) المصدر نفسه 7.

فها هي المحبوبة تشبه بدر الدّجى ليلة تمامه بل تفوقه جمالاً؛ مما يجعل البدر متحيّراً في سمائه.
ومن خمرياته وغزله بالساقي يقول: (1)

قُمْ يا غُلامُ إلى الشَّمول فهاتِها   قبلَ انتشارِ الصُّبحِ في الآفاق

فكأنّها شمسٌ تُنير بها الدُّجى   وكأنّه قمرٌ تحوّل ساق

فها هو الصبح ينتشر في الآفاق، فتبدو صورة الخمرة في الكأس مثل شمس منيرة تنير ظلام الليل قبل انبلاج الصبح، وأما الساقي فهو كالقمر. لقد أفاد الوأواء من معظم عناصر الطبيعة ليرسم من خلالها لوحات فنية لمحبوبته، أو لتصوير حالته النفسية مع الحُبّ والحِبّ... وفي كلّ هذه اللوحات ينوّع ويشكّل الوأواء بين الصور الحركية واللونية والصوتية.

ثم يصوّر أنفاسه المتلاحقة بسبب لوعة الحبّ، ودموعه المنهمرة في قوله: (2)

أنفاسُ قلبي ريحُها عاصفٌ   وصحْنُ خدّي أبداً يُمطرُ

شبّه الشاعر أنفاسه الحرّى بريح عاصف، وشبه دموعه المنهمرة على خدّه بالمطر، وهي مبالغة لتصوير مدى ما يعانيه من لوعة الحبّ وحرقته، فأفاد من عنصر الحركة التي أضفت على الصورة بُعداً جديداً لافتاً يثير المتلقي ويشدّ انتباهه.

ولا عجب أن يُقبل الوأواء على وصف الطبيعة، وهو الذي عاش في أحضانها مقبلاً على اللذات بين الربوع الخالية، والرياض الزاهية في مجالس اللهو والسمر، فهو يصرّح بذلك في قوله: (3)

طالما نبّهَ لذا   تي بَمٌّ وزيرُ(*)

من فتاةٍ يُجتنى من   وجهها البدرُ المنيرُ

لا تُضع يا صاحِ لذا   تِك فالعمرُ قصيرُ

(1) ديوان الوأواء 162.
(2) المصدر نفسه 122.
(3) المصدر نفسه 108–109.
(*) بمّ: الوتر الغليظ في العود. لسان العرب، مادة (بمم).
زير: الدقيق من أوتار العود. لسان العرب، مادة (زير).

نلْ من اللذاتِ مـا تبـــ غـــيـــه والله غـفـــورُ

أمّا مظاهر الحضارة التي وُجدت في البيئة الدمشقية في عصر الوأواء، فقد أخذها الشاعر وصاغ منها صوراً فنية. إذ أفاد من هذه المكونات التي فُتن بها، كما تبين هذه المظاهر مدى الرّقي والتّقدّم الحضاري في البيئة الشامية. فكثُرت في شعر الوأواء ألفاظ كالدرّ، واللؤلؤ، والدنانير، والعقيق، والبهار، والفضة، والعنبر، وغيرها... .

ومن ذلك قوله: (1)

لســتُ أنسى مَقالهـــا لي، ودمعي فـــوقَ خـــدّي كالـــلؤلؤ المنثور

كـــلُّ دمــــعٍ فبـــالـتّـكـلّـــــفِ يـجـــري غيرَ دمْع الغريبِ والمهجور

وردّ البينُ دمـعَ عيني فأضْـحـى كـعـقـيــقٍ أُذيـــــبَ فـــــي بلّـــورِ

فقـــــد شبّــــه الشاعـــــر دموعــــه باللــؤلؤ المنثور، كما شبّه هذا الدمع على خدّه بالعقيق المذاب في بلّور.

وتكـــــاد الصــــــورة تتكرر في الإطـــــــار ذاتـــــــه، فالدمع بلّور أو درّ منثور، والخدّ عقيق، كمـــا شبّـــــــــه الخمرة، والأسنان بالدرّ، حين يقول في إحدى مقطعاته، مصوّراً الخمر وقد مُزجت بنجوم غائرة أو بعقد درّ انفرطت حباته: (2)

تُظنّ في كأسها إذا مُزجت نجــومَ ليــلٍ تَهـــوي لِتَـغْـويـرِ

أو عِقــد دُرّ وهَتْ معاقـــدُهُ على عَقيقٍ في صَرْح بلّورِ

وهــــا هــــو يصـــــوّر دمـــــع محبوبتــــه المتساقــــط بحبيبـــــات الدرّ، وقـــد طوقت جيدها فبـــدت كعقـــد جميل: (3)

وكأنّ كافورَ الدموع وقدْ جَـرى بخلوقِـهِ منهــا علـى الخدِّ (*)

دُرٌّ ويـاقـــوتٌ تـســـــاقـــطَ بينَــــــهُ فـــي نَثْرهِ كُحْـلٌ مـن النَدِّ

وكأنّما نَظَمتْ دمـــوعَ جُفونِهـا في نَحْـرِها بدلاً من العِقدِ

(1) ديوان الوأواء 109.

(2) المصدر نفسه 106-107.

(3) المصدر نفسه 78-79.

(*) الخلوق: ضرب من الطيب، فيه صفرة. القاموس المحيط، مادة (خلق).

ويقـــول مستأنساً بـــهذه المظاهـــر الحضاريـــة التي تنم عـــن حياة الترف واللهو التي كان يعيشها: [1]

مَداهِنُ يحملْنَ طلَّ النّدى   فهـــاتيكَ تِبرٌ وهـــذا عَقيـقُ

يُـــنـــظَّـــــمُ أوراقُـــهــــــا دُرُّه   وينثُرُ منها الذي لا يُطيقُ

وفي مقطعـــة أخرى يشبّـــه الشاعر وجنـــة محبوبتــه بالياقوت، ومقلة العـــين بالعقيق، وخدّها بالذهب، إذا يقول: (2)

أجـرى دموعاً كَمثـلِ الـدرّ أهملَهـا   من ناظريْهِ على ياقوتِ وَجْنتِهِ

فحدّرتْ مُقلتا عيْني العقيقَ على   خـدٍّ حكى ذَهباً مِنْـهُ بصُفْرتِـهِ

ومظاهر الحضارة تبدو واضحة جليّة في معظم قصائد الشاعر ومقطعاته، فقد "شكّلت مظاهر الحضارة مصدراً ثريّاً من مصادر التصوير في شعر الوأواء". [3] فالبيئة الدمشقية تزخر بكلّ مظاهر الترف والحضارة التي تلقفها شعراء العصر، وصوروها في قصائدهم أجمل تصوير، وهذه الحضارة بكلّ أشكالها وألوانها إلى جانب البيئة الطبيعية الخلابة جعلت شعر هؤلاء الشعراء يميل نحو الرقّة والعذوبة والسلاسة.

ومن مصادر الطبيعة التي وظّفها الشاعر في صوره الفنية، عالم النبات، وعالم الحيوان، فهو الشاعر الذي شبّ في الحدائق الغنّاء، والرياض المزهرة بين الرياحين والورود، فقال في ذلك أجود شعره، ووصف هذه البيئة كرسّام يعـــرف أبعاد الألوان، وأشكال الخطوط، "فكلّ واصف إنّما يشبّه الموصوف بما هو من جنس صناعته، أو ربما بكثير رؤيته له". (4)

لقد وصف الوأواء ما وقعت عليه عيناه، وترك في نفسه أثراً، ومزج بين اللون والحركة، وأضفى علـــى الطبيعـــة ملامح رائقة الجمال فاستغل الخضرة، والصفرة، والبياض، وتكررت كلمة النرجس في كثير من أبياته، وكذا الأغـــصان، والرياض، وغيرهــــا. كما تلقف عالم الحيوان فأبـــرز الشجاعة

---

(1) ديوان الوأواء 156.

(2) المصدر نفسه 63.

(3) شعر الوأواء الدمشقي، جمال زاهر 209.

(4) يتيمة الدهر، الثعالبي 72/1.

بصـــــــــــورة الأسد،والجمـــــال بصورة الريم أو الغزال، والخفة والرشاقة بالفراشة. ففي إحدى خمرياتـــــــــــه يقول: (1)

رُضْ يـا غـلامُ على الـرَّوضِ النضيرِ   كـأسَ المُـدام وداومْ رنَّـةَ الزّيرِ

أمـــا تــــرى النَّرجسَ الميّـــاس يلحظنـــا   لِحاظ ذي جَذَلٍ بالغيثِ مسرورِ

وها هو يرسم لنا لوحة طبيعية للرياض الغنّاء بطيورها على الأغصان، والزهر يزين المكان والقمـــاري والبلابـــل تشبه القيان بين الأوراق والغصون يتمايسن فيقول: (2)

ذُرى شَجرٍ للطّيْرِ فيه تَشاجرُ   كأنّ صُنوفَ النّورِ فيه جواهرُ

كـــــــأنّ القَمـــــــــاري والبلابـلَ بيننـــــا   قِيـــــــانٌ وأوارقُ الغُصونِ ستائرُ

ومن أجمل صور الوأواء التي وظّف فيها مظاهر الطبيعة قوله: (3)

وأمطرت لؤلؤاً من نرجسٍ وسَقَتْ   ورداً وعضّتْ على العُنّاب بالبَرَدِ

فقد شبّه الشاعر في هذا البيت خمساً بخمس؛ فشبّه الدمع باللؤلؤ، والعين بالنرجس، والخدّ بالورد، والأنامل بالعنّاب، والثغر بالبرد. وحاز هذا البيت على إعجاب كثير من النقاد والمؤرخين، فقال فيه الثعالبي في اليتيمة: "هذا البيـــت ممـــا أحسن فيه، وضمّنه خمس تشبيهات بغير أداة تشبيه". (4) وفي فوات الوفيات قيل إنّ الحريري "بنى مقامة على قوله هذا". (5) أما في المثل السائر فقيل: "وجد عليه مـــــــــن الحســـــــــن والرونـــــــق ما لا خفاء به، وهـــو مـــن بـــاب الاستعارة، فإذا أظهرنا المستعار له صرنا إلى كلام غث...". (6) أما صاحب الصناعتين فقال في هذا البيت: "وأتمّ ما في باب التشبيه قول الوأواء: وأسبلت...". (7)

---

(1) ديوان الوأواء 121.
(2) المصدر نفسه 114.
(3) المصدر نفسه 84.
(4) يتيمة الدهر، الثعالبي 337/1.
(5) شرح مقامات الحريري، الشريشي 23/1.
(6) المثل السائر، ابن الأثير 75/2.
(7) الصناعتين، العسكري 273.

لقد كان عالم النبات وعالم الحيوان مصدراً ثرياً، أفاد منه الوأواء، وضمنه صوره الفنية، وأعطى للألفاظ دورها الذي يليق بالمعنى المراد. فالبنفسج، والنرجس، والزهر، والشقيق، والغصن، والقضيب، ومن عالم الحيوان الأسد، والغزال، والظبي، والغُداف. فصـوّر القـدود بالأغصـان والقضـب، والوجنتيـن بالنسريـن والشقيـق، والخدّ بالزهر والورد، والحبيبة بالغزال والريم والظبي، وعيونها عيون المها، وشبّه ممدوحه سيف الدولة بالأسد: (1)

ينظرُ منكَ الأنامُ بدرُ دجىً وصارمـاً فاتـكَ الغِراريْن

والشَّمـسَ لمـا بـَرزت بـارزةً والأسـَدَ الباسِطَ الذِّراعيْن

فقد صوّر الشاعر ممدوحه بالأسد شجاعة وإقداماً كعادة الشعراء من قبل ومن بعد، فأفاد من الصور التراثيـة ومزجهـا بالطبيعة، التي هام بها.

ويظلّ الوأواء شاعر الطبيعة، العاشق لها، الذي لا يفارق خضرتها، وشقيقها ونرجسها، وغدرانها الرقراقة، مما انعكس على غزله إذ جاء غزلاً رقيقاً عذباً، كعذوبة ماء دمشق، سلساً واضحاً كبساتين الفيحاء، مزج الألوان بريشة فنان ماهر، مع ملاحظة أنّه لم يكن مجرد مصوّر ينقل الصورة كما هي دون تحوير أو تعديل، بل قد أسقط حالته النفسية على وصفه للطبيعة، فجعل الألوان تشي بحالته من فرح أو حزن، أو غير ذلك مـن مشاعر جياشة.

فلاحظ ذلك في قوله مثلاً: (2) وليلٍ مثل يومِ البيْنِ طولا كأنّ ظلامـه لـون الصّـدود

بياضُ هلالـه فيـه سـوادٌ كإثر اللّطمِ في يقق الخـدودِ

وأما حين يقول: (3) رُضْ يا غلام على الرّوض النَّضيرِ لنَا كـأسَ المُـدامِ ودَاوِمْ رنّـة الزّيرِ

أمـا تـرى النّـرْجِـسَ الميَّـاسَ يلحـظنـا لِحَاظ ذي جَذَلٍ بالغَيْثِ مسرورِ

---

(1) ديوان الوأواء 223.

(2) المصدر نفسه 86.

(3) المصدر نفسه 121-122.

كـــأنّ أحـــداقـــهُ فـــي حـــســـن صُـفْـرَتِـــهِ مَدَاهِــنُ التِّبْـــرِ في أوراقِ كافُورِ

كـــأنّ طـــلَّ النَّـــدى فـيـــه لِـمُـبْـصِـــرِهِ دمـــعٌ تَحيّـــرَ فـي أجْفان مَهْجورِ

استطاع الشاعر في الأبيات السابقة أن يمزج بين وصف الخمر، ووصف الطبيعة والتغزل بالساقي، فجعل النرجس يميل نشواناً على رنات الزير، ووصف مجالس اللهو والسمر وما فيها من سرور، وأفاد من عناصر اللون والحركـــة، فجـــاء التشبيه حسيّاً إذ اعتمد فيه الشاعر على مرئياته، لكنه استطاع أن يسقط حالته النفسية على مكونات الطبيعة.

الثقافة:

تُعدّ الثقافة مصدراً ثرّاً للصور الفنية، فقد حفل الشعر العربي بالكثير من الصور الفنية، التي تركت أثرها على الشعراء الذين نهلوا من معين التراث الشعري العربي، فكان تأثّرهم بهذه الصور التراثية واضحاً كلّ الوضوح في صورهم الفنية. وقد ضمّ هذا الوعاء الثقافي عند الوأواء أنماطاً من التصوير المستند إلى الناحية اللغوية والدينية والتاريخية.

فأظهر الوأواء ثقافته اللغوية في كثير من صوره الفنية التي شبّه فيها جمال محبوبته بالحروف الهجائية، فأفاد من شكل الحروف ودلالاتها ليسقطها على إبراز مفاتن المحبوبة وحسنها، فصوّر شعرها المنكّس بحرف الراء لما في شكله من التواءات متعددة الأشكال، ولما له من دلالة التكرار، وصوّر غرّة المحبوبة بتقويسة النون الذي يدلّ على العمق: [1]

يُزهى بـراءٍ مـن زُمُـرّدِ شَعْـرِهِ   خُلِقـتْ مُنكّسَـةً على الثغْـرِ

شَبَّهتُ غُرّةَ وجهـهِ إذ أشرَقَـتْ   مـن فوق ليلٍ مـن دُجـى الشَّعْـرِ

تقويسَ نونٍ من نِقابِ خَريدةٍ   نَقلتْـهُ مـن خَفَـرٍ علـى بَـدْرِ

كما صوّر الوأواء انعطاف صدغ المحبوبة وانثناءه بحرف القاف متّصلاً بطرف الفاء، لما فيهما من تشكيلة الالتفاف والالتواء، والقاف دليل القوة، والفاء دليل الخفوت والانسياب [2]، فيقول: [3]

وكأنّ عَقْربَ صُدغه لمّا انثنتْ   قافٌ معلّقةٌ بعطفَةِ فاءِ

أمّا قوام المحبوبة فقد صوّره بالألف استقامة وامتداداً، فالألف "تعطي معنى الانفتاح والامتداد". (4)

فيقول في ذلك: (5)   تاهَ بِقدٍّ يُزهى به الهَيَفُ   كأنّهُ في قَوامِه ألِفُ

---

(1) ديوان الوأواء 105.

(2) دراسات في فقه اللغة، صبحي الصالح 167.

(3) ديوان الوأواء 4.

(4) الصورة الشعرية ونماذجها، ساسين عساف 20.

(5) ديوان الوأواء 151.

وصوّر قوام الشمعة بالألف: [1] قَوامُ غُصنٍ كأنّه ألِفٌ تُهدي لنا من رضابها لَهَبا

ويبدو التأثّر الديني في عدد من صوره، ومن الأمثلة على ذلك قوله: [2]

مضى الذي أَوْدَعَ قلبي الجوى فدَمْعتي من حسرتي قاطرهْ

واعدني في الحَشْرِ أن نلتقي فقد تشوّقتُ إلى الآخرهْ

فقد عبّر عن شوقه للمحبوب كشوقه إلى الآخرة ويوم الحشر؛ لأنّه سيتيح له لقاء المحبوب.

أمّا الأبيات الآتية فتكشف مدى تأثّر الشاعر بالثقافة الدينية والتاريخية معاً؛ إذ يصوّر ما يقاسيه من الهجر والصدّ بما قاساه أيوب، وما ذرفه من دموع وما قاساه من جزع وألم الفراق بمعاناة يعقوب، فقد صوّر كلّ ذلك بقوله: [3]

يا من أقامَ قيامتي بصدودِهِ الجسمُ ينحلُ والفؤادُ يذوبُ

أسقَمني فلقيتُ من طولِ الضّنا ما لا يقاسي بعضَه أيوبُ

وبكيتُ من جَزَعٍ عليكَ بحُرقةٍ أسفاً عليكَ كما بكى يعقوبُ

وهكذا نجد أنّ الشاعر استمدّ صوره من عدّة مصادر انعكست في مجملها على صوره الفنية التي جاءت صوراً حسيّة أبرزت جمال الطبيعة بكلّ مكوناتها، وظهرت من خلال هذه الصور ثقافة الشاعر، ومدى تأثّره بالتراث الشعري العربي، مما يدلّ دلالة واضحة على سعة اطلاعه وغزارة ثقافته، وميله إلى الطبيعة وعشقه لها بكلّ صورها وألوانها.

يمكن القول إنّ الصورة الفنية عند الوأواء تعدّ –إلى حدّ بعيد– صورة نقلية حسّية، ولكن هذا لا ينفي أنّ بها بعض التلوينات والتنويعات الخيالية، وبخاصة في وصفه للخمرة، ففي قوله: [4]

وبنتِ كرْمٍ كأنّه لهبٌ تكاد منها الأكفُّ تلتهبُ

(1) ديوان الوأواء 50.

(2) المصدر نفسه 106.

(3) المصدر نفسه 49.

(4) المصدر نفسه 35.

تلعـــبُ فـــــي كأسِهــــا إذا مُـزجــــتْ كـــأنّـــمــــا يستفـزّهــا طَرَبُ

في عرصَةِ الكأس حين تمزجُهــــــــــا سماءُ تِبرٍ نجومُهـــــا ذَهَبُ

فالخمرة لهيب نار، وأكفّ الشاربين تحترق وتلتهب منها، وهي تتراقص إذا ما مُزجت، فقد أشرك اللمس مع الرؤية بالعين، وأشرك السمع في هذه الصورة بحيث جعل المتلقي يُعمل خياله في هذا التصوّر.

وقد ارتكزت الصورة عند الوأواء على الأنماط البلاغية التقليدية من تشبيه واستعارة، وحفل ديوانـــه بكـــلّ ألـــوان البديع؛ من تجانس وتضاد والتفات وتورية وغيرها من الألوان البلاغية والبديعية المعروفة في الشعر العربي.

ففي قوله: (1) كأنّها ولسانُ الماء يقرعها دمعٌ ترقرقَ في أجفانِ مُنتحبِ

يشبّه الخمرة الممزوجة بالماء بدموع تسيل من أجفان منتحب، صورة يستطيع المتلقي أن يتمثلها وأن يرسمها بريشته...

ونلحظ استعاراته، فعلى سبيل المثال لا الحصر يقول: (2)

تخالُ منها بجيد الكأسِ إن مُزجتْ عِقداً من الدُّرِّ أو طَوْقاً من الحَبَبِ

فقد شبّه الكأس بفتاة لها جيد، وصوّر الخمرة الممزوجة بالماء بعقد من الدرّ أو طوق من الحبب، وهي صورة مادية حسّية اعتمدت على مشاهدات الشاعر للواقع.

ومن تشبيهاته الرائقة، ولوحاته الفنية ذات اللون والحركة قوله: (1)

أجرى دموعـــاً كَمِثلِ الـــدرّ أهمَلَهـــــا مِن ناظريْهِ على ياقـــوتِ وجنتِـــهِ

فحدّرتْ مُقلتا عَيْني العقيقَ على خَـــــــدّ حكـــــى ذَهبـــــــــاً مِنْـــهُ بصُفْرتِـــهِ

---

(1) ديوان الوأواء 39.

(2) المصدر نفسه 39.

(3) المصدر نفسه 63.

فمثّل دموع المحبوب المتساقطة بالدرّ يتساقط على وجنتين من الياقوت، وبادله البكاء بكاء مثله، ثم يشبّه الدمع بالعقيق على الخدّ بالذهب الأصفر. لقد وظّف الشاعر عناصر اللون والحركة ليضفي على الصورة جمالاً يروق المتلقي ويترك فيه أثراً تخيليّاً.

ونلحظ دلال المحبوبة وغنجها ومدى قدرة الشاعر على إضفاء كلّ مشاعر الحسن والجمال على محبوبته إذ يرسم لنا هذه الصورة الفنية في قوله: (1)

انظُرْ إلى السِّحرِ في عينيه والدَّعجِ كأنّ أجفانَهُ مرضى من الغُنُجِ

له من الدُّرّ عِقدٌ تحتَ شاربِهِ وفوقَ أصداغِه لامان مِن سَبج (*)

تَظُنّ من خَجَلٍ توريدَ وجنتِهِ واللهِ ما ذاكَ إلا مِن دَم المُهَجِ

صورة المحبوبة في غاية الروعة والجمال، ففي عينيها سحر، وهذا السواد في العيون وأجفان تشبه أجفان المريض، ولكنه مريض بالحبّ والدلال والغنج على المحبوب، وهذه الأسنان تشبه عقداً من الدرّ، والخصلات على صُدغيه كأنهما لامان من سبج، وخدود تشبه الورد المحمر، ولكنها محمرة خجلاً، وهذه الحمرة لا شكّ تشبه دم قلب المحبّ.

ومن صوره التي يمكن رسم خطوطها وألوانها بريشة فنان؛ لينتج لوحة فنية ساحرة قوله: (2)

لطمتْ بِعُنّابِ البَنان شقائقَ ال وجناتِ لي في مأتَم الصدِّ

فكأنّه لما تكاثفَ لطمُها في خدّها مِسْكٌ على وَردِ

واستضحكتْ فبكيتُ قالت: لا تخفْ بي فوقَ ما بكَ يا أخا الوَجْدِ

لو صُيِّرتْ شمعاً عليكَ أناملي ما آلمثني فيكَ بالوَقْدِ

(1) ديوان الوأواء 67.

(*) سبج: خرز أسود. لسان العرب، مادة (سبج).

(2) ديوان الوأواء 77.

صورة تكشف معاناة المحبين، فشبّه المحبوبة تلطم وجهها بأنامل كالعنّاب، فأصبحت الوجنات كالشقيق حمـــرة، وزاد على ذلك أنّ هذا اللطم على الخدّ جعل الوجنات تفرز رائحة تشبه رائحة المسك؛ صورة لونية، وحركية، وشميّة، والحبيبة تبادلــــه حبّـــاً بحـــبّ، فشبّـــــــه أناملهــــا بالشمــــوع التـــي لا تتألم حتى لو أشعلتها بالنار من أجله.

وصــوره فـــــــي المدح لا تـــقـــلّ روعـــة عن صوره الفنية في غزله أو خمرياته، فـــمـــــن مدحه للعقيقي يقول: [1]

لو رأته العيدانُ وهي سكوتٌ   كـلّـمـتــــه ســــرّاً بـلا أوتــارِ

نثرتْ راحـــةُ المعانـــي عليـــه   جوهراً من جواهرِ الأفكارِ

فقد شبّه العيدان بإنسان يتكلم ويطرب من غير أوتار لو رأت هذه العيدان الممدوح، كما شبّه المعاني بإنسان ينثـــر مـــن راحته الجواهر والأفكار التي تليق بالممدوح.

ومما يميز الوأواء أنّه لا يعتمد الصورة في البيت وحسب، بل يجعل من مقطعتــه لوحـــة فنيـــة متكاملـــة العناصـــر، فتجد المقطعـــة حافلـــة بالمعانـــي البلاغيـــة وبألـــوان البديـــع، فـفـــي إحدى مقطعاته يقول: (2)

ليلُ شَعْرٍ من فَوْقِ صُبحِ جبينِ   مـا لِبيْـنٍ عليهمـــا مـن طـريـــقِ

فـيــه ضدّان ألفــا فـوق ضـدّيــــ   ـن: بـهـــــارٌ مُـعـــانِـــقٌ لشـقـيـــقِ

وهـــو نوعـــان فيهمـــا صُفرةُ العـا   شق مِــن فوق حُمرةِ المعشــوق

جُمعا لي من لونِ مَن بَدَّلَ الكا   فورَ مـن لونِ أدمعي بـالـخلـوق

فقد صوّر الشاعر الشَّعر الأسود بالليل، والجبين المشرق بالصبح، إذ جمع الأضداد في صورة واحدة، وصوّر البهار بإنسان يعانـــــق الشقيــق، فاستغلّ عنصر اللون؛ ليضفي الصفــــــــرة على العاشـــــــق، وحمـــــــــــرة الخجل على المعشوق، فالصفرة ذات أبعاد نفسيـــــة تكشف عمّا يعانيــــه العاشق، فهو مريض بالعشق،

(1) ديوان الوأواء 97.

(2) المصدر نفسه 158.

فلا عجب أن يصفرّ منه الوجه. وهي ألوان إيحائية ذات دلالات وانفعالات صاغها الشاعر في هذه الصورة البديعة.

ومن بديع صوره هذه الصورة المنتزعة من متعدّد، في وصفه لقاءه بمحبوبه وخوفهم من عيون الرقباء: [1]

خفتُ الرقيبَ فَجلَّلتني شَعرَها وتجلَّلتْ من خَوفِ واشٍ يَرمُقُ

فكأنّنا صُبحـان في ليلٍ حـوى فجــريْـن بينهمـا ظـلامٌ مُطبـِقُ

فقد شبّه نفسه ومحبوبته وهي تظلل وجهها ووجهه بشعرها الأسود خشية الرقيـب، بصبحيـن جلّلهمـا ظلام مطبق... .

ومـن جميـل استعاراتـه التـي تشـدّ المتلقي وتلفت ناظره قوله في مدح العقيقي: [2]

لو أنّ للبخلِ أغصاناً وقابلَها بوجهِهِ أنبتتْ من وقتِها كَرَما

إذ جسّد البخل بشجرة لها أغصان، ولو قابلت الممدوح لنبتت ثمار الكرم من هذه الأغصان.

ومن الظواهر اللافتة في شعر الوأواء الدمشقي التي تستدعي الانتباه، ظاهرة التشخيص وظاهرة التجسيم، والتجسيد [*] وهذه الظواهر تعدّ من المرتكزات والدعائم الأساسية للصورة الفنية في شعر الوأواء.

---

(1) ديوان الوأواء 166.

(2) المصدر نفسه 194.

(*) التشخيص: إحياء المواد الحسيّة الجامدة، وإكسابها إنسانيّة الإنسان وأفعاله.

التجسيم: إيصال المجرد مرتبة الإنسان في قدرته واقتداره، أو مرتبة الحيوان على اعتبار أنّ الحركة الجسمية الحيّة يتميز بها الإنسان والحيوان.

التجسيد: تقديم المعنى في جسد شيء جديد أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم المعنوية إلى نطاق الماديّة الحسيّة، كي يظلّ المتلقي على صلة بالمرئيّ من أحاسيس الشاعر. انظر الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي 168-169.

دعائم الصورة: التشخيص والتجسيم والتجسيد:

يُعدّ التشخيص في أهم الوسائل الفنية التي يتوسل بها الشاعر لبناء صوره الفنية، ويعدّ أحد أهم المرتكزات التي يرتكز عليها لإيصال معانيه وأفكاره بصور فنية تشعُر وتحسّ، وتسمع وتتكلم، فيبث الحياة فيما لا حياة فيه. والتشخيص "إلقاء رداء من الذات على الوجود، ومنحه القدرة على التحسس والشعور، فالوجود جزء من كيان الشاعر، وامتداد من خياله، فتُمنح الكائنات وعياً إنسانياً يتحسس ويشعر، فيتحوّل الوجود من صورة واقعية جامدة دقيقة الأصباغ إلى قطعة من حياة ناطقة الملامح". [1] ويرى ناصف "في التشخيص قدرة على التكثيف والاقتصاد والإيجاز". [2]

وقد عمد الوأواء إلى التشخيص كأحد أهم دعائم الصورة الفنية لديه، فألبس المعاني "صوراً آدمية تشعر وتحسّ وتسمع وتتكلم". [3] فكان للتشخيص في شعر الوأواء دور فعّال في تقريب الصور المعنوية وتوضيح أبعادها؛ فبها نقل الشاعر تجربته العاطفية والنفسية والفكرية، فاستطاع أن يمنح الحياة للجوامد، فبدت الصور الجامدة ناطقة حيّة، يستطيع المتلقي أن يحسّ بها ويشعر بحيويتها.

لقد اتخذ التشخيص عند الوأواء أنماطاً مختلفة ومتنوعة، فخاطب الطلل، وناجى الرسم، واستنطق الربع، ونادى الدار، وبثّ الحياة في الجوامد.

فمن مخاطبته لديار المحبوبة في مطلع قصيدة يمدح بها سيف الدولة يقول: [4]

أَمغْنى الهوى غَالَتْكَ أيدي النوائبِ   فأصبحتَ مغْنىً للصَّبا والجنائبِ

ويعود مرّة أخرى لينادي ربع صاحبته، ويشكو إليه همّه وأشجانه، ومن ثمّ يخاطب الدّمن ويدعو لها، فجعل فيها حياة تسمعه وتواسيه: (5)

---

(1) أدب المهجر، عيسى الناعوري 131.
(2) الصورة الأدبية، مصطفى ناصف 136.
(3) شعر الوأواء الدمشقي، جمال زاهر 218.
(4) ديوان الوأواء 16.
(5) المصدر نفسه 171.

أَربعَ البِلى إنّي إليك لشــاكِ | وإنّي على وَجدي عليكَ لباكِ
أيا دِمنة اللذاتِ لا زال دائماً | عليكِ مــن الإشراقِ نُـــورُ بهاكِ

ويعود ليخاطب الديار والربع إذ يتكلمون عمّا حلّ بالشاعر: (1)

يا دارُ ما لخطيبِ ربعِكِ ساكتاً | فكأنّهُ عمّا بنا يتكلَّمُ

إلى أن يقول مستنطقاً الديار ورباها:

وكأنّ وشْيَ رُباكِ يا دارَ الهوى | مِن عَبرتي مستعبِرٌ مُستعلِمُ

وما زال يخاطب الديار متمنياً عليها أن تكلمه لتخبره ما صُنع بالمحبوب: (2)

يا دارهم خَبّرينا ما الذي صنعوا | فربَّما جَهِلَ المشتاقُ ما عُلِما

وينتقل الوأواء ليرسم للربع صورة حيّة ناطقة، فقد خضع الربع للبلى، فأسبغ على الربع سمات إنسانية، فتخيّله إذ يُجدد الشوق ويعيد الوصل، ويكشف الغَدْر، فها هو يخاطب الربع معاتباً، ومجدداً عهد الأشواق: (3)

أيـا ربعَ صبري كيفَ طاوعكَ البِلـى | فجَــدّدتَ عــهْــدَ الشّوق في دِمَـــنِ الهـــوى
وأجريْتَ ماءَ الوصْلِ في تُربة الجَفا | فأورقَ غُصْنُ الحبّ في روضـــــةِ الرِّضـــا
أردتَ بتجديدِ الهوى ذكرَ ما مضـى | فأحيـيْتَ عهــدَ الحـبّ فـــي مأتـــمِ الـنَّـــوى
وكَشَّفْتَ غَيم الغَدْرِ عـــن قمر الوفـا | فأشــــرقَ نـورُ الوصْلِ عـــن ظُلـــمِ الجَفــا
كأنّكَ عاينتَ الذي بـــي مـــن الهَوى | فـقـــاسَـمْـتَـنـــي البَلـــوى وقـــاسمْتُـــكَ البِلـــى

ففي الأبيات السابقة يخاطب الربع ويسألـه، ويجعلـه يجـدد عهد الشوق، ويذكـر مـا مضـى ويحيي عهد الحبّ، ويكشف غيم الغدر. ويقاسمه البلوى والبلى.

(1) ديوان الوأواء 197.
(2) المصدر نفسه 200.
(3) المصدر نفسه 8.

ولا يفوت الشاعر أن يجمع بين التشخيص والتجسيد في المقطعة نفسها، فجعل من الوصل ماء يجري، والتربة للجفا، وجسّد الحبّ بغصن، فنقل المعنويات إلى جوامد تتحراها يد المتلقي بلمس. ثم جعل الغدر غيماً يُحسّ ويُرى، والوفاء قمراً، والوصل نوراً مشرقاً. هذا الحشد من الصور، يجعل الوأواء في مقدمة الشعراء الذين صوّروا فأبدعوا. ولا ينسى خلال هذا الحشد من الصور أن يؤكد على معانيه ويوضحها بالتضاد الذي لجأ إليه في (الغدر، الوفا)، (نور، ظلم)، وكان للتجنيس نصيب في القصيدة (الهوى، النوى)، (البلوى، البلى). فحملت صور الوأواء قيماً جمالية من خلال هذا التزيين والزخرفة اللفظية، وأكسبت هذه الصور للمقطعة موسيقى شعرية تلذّ للسامع إلى جانب القيمة المعنوية.

إنّ الوأواء الذي أفنى عمره بين الرياض والزهور في أحضان الطبيعة، اقتنص كلّ لحظة فيها ليروي ظمأه إلى اللهو والمجون، ولم يشر في ديوانه إلى ندماء ينادمونه، أو إلى أصحاب يبثّهم شكواه ولم يبد من خلال ديوانه أي أثر لحياته الأسرية، إذن لا عجب أن يسقط هذا النقص على عناصر الطبيعة ويميل إلى التشخيص لبث الحياة في الجوامد من حوله...

ويظلّ الواواء يميل إلى التشخيص، فيشخّص الطلل الجامد، ويسند إليه عدّة صفات إنسانية، فهو يناديه، ويُحيّيه، وينتظر إجابته... ويميل في تشخيصه إلى توظيف الاستعارة واستغلالها أحسن استغلال ليؤلف بين المتناقضات أو يقارب بين المتباعدات؛ ليصل بذلك إلى إقامة علاقات منطقية بين هذه المتباعدات والمتناقضات ببناء علاقات جديدة بينها، وليؤلف "بين أشياء لم تكن لتأتلف لولا ما في الاستعارة من طاقات خلاقة". [1] ومن ذلك قوله في مدح العقيقي: [2]

لِمَنِ الرُّسومُ بِرامَتَيْنِ بَلِينا ... كُسيتْ معالمُها الهَوى وعَرينا

دِمَنٌ فُطِمْنَ مِنَ الصِّبى وتبدَّلتْ ... حركاتُهنَّ مِنَ الغرام سُكونا

---

(1) شعر الوأواء الدمشقي، جمال زاهر 220.

(2) ديوان الوأواء 214.

أيقظتُ فيها كلّ وجدٍ هاجع　　بيَدِ السُّهادِ وما أردتُ مُعينا

وجَرتْ ركابُ البيْن فيها بالجوى　　فتخالُها بيْن الحُزون حُزونا (*)

فهذه الرسوم بالرامتين تشبه الكائنات الحيّة التي تبدّلت حركاتها بسبب الغرام سكوناً، وهذا السّهاد الذي يشبه الإنسان بأيديه التي توقظ الوجد الهاجع، كلّ هذه الاستعارات وظّفها الشاعر ليضفي الحياة على ما لا حياة فيه. فشخّص الشاعر الطلل الجامد، فناداه وحيّاه، وسأله عن الأحبة. ويُلبس الشاعر البنفسج ثوب الحداد، ويجعل البهار في صورة المرتاب، إذ يقول: (1)

يَجتليها بَنفْسَجٌ في حِدادٍ　　وبَهارٌ في صورة المرتابِ

وها هو يجعل الكواكب تبكي، كما يبكي من فقد عزيزاً، والعزيز هو الدّجى: (2)

كواكبُه تبكي عليه كأنّما　　ثَكِلْنَ الدُّجى أو ذُقنَ هَجْر الحبائبِ

ويلفت الدارس لديوان الوأواء صور التجسيم التي استعار فيها أجزاء من جسد الإنسان ليسقط عليها الجوامد ويشبهها بها. فصوّر ذلك بأن جعل للمجردات أعضاء الإنسان، ليُضفي على هذه الجمادات حركة وحيوية، وليوظف عناصر الحركة أو الصوت، فجعل للمنايا وللنقع وللبلى يداً، كصورة استعارية إيحائية، حيث يقول في مدحه سيف الدولة: (3)

وقد كتبتْ أيدي المنايا وأعربتْ　　بشكل العوالي فوقَ خطّ القواضبِ

وعُلّقتها بالشّوق في الملْعبِ الذي　　بهِ لعبتْ أيدي البلى بملاعبِ

وتصبغُ أيدي النقْع أيدي خيوله　　بمحْمَرّ تُرْبٍ من نَجيع الترائب

واستعار الشاعر اليد لجمادات أخرى؛ فجعل للربيع يداً، وللشكوى، وللسّهاد، ومن اليد أخذ الراحة،

(*) الحُزون: ما غلظ من الأرض. لسان العرب، مادة (حزن).

(1) ديوان الوأواء 13.

(2) المصدر نفسه 26.

(3) المصدر نفسه 21-26-27.

فجعـــــــــــل للجود وللمعاني راحة، واليمين جعلها للجوزاء والليل.

وأبرز الشاعر في صوره دور العين، واللسان، والجيد، والعنق، فأسند هذه الأعضاء الإنسانية، التي تدبّ فيها الحياة إلى الجمادات التي لا حياة فيها: [1] وأعينُ الغيثِ تجري لها انهمالٌ وسَكْبُ

وجعل لليالي، وللماء لساناً، فيقول: [2]

حين أتت ألسنُ الليالي مُعتذراتٍ من الذنوبِ

وقوله: [3] كأنّها ولسانُ الماء يقرعُها دمعٌ ترقرقَ في أحضانِ مُنتحبِ

ولعلّ في هذه الصور ما يكشف عن مدى تعلق الوأواء بالكأس، فهي نديمه وجليسه والقريبة إلــى نفــسه. ويجــسّم شاعرنا المُدام وأوتار العود، فجعل لها صدوراً تُدغدغ: [4]

لا تُدَغْدِغ صدور المُدام بأيدي الـــــ مَزجِ ما دُغْدِغتْ صدورُ المثاني

لم يقف الشاعر عند هذا الشكل من التشخيص والتجسيم، بل تعدّاه إلى ما يمكن أن يُطلق عليــــه بالاستعــــارة التشخيصيــة، فــقـــد جعل العين تأمر وتجود وتقتصّ، وجعل الدموع تكتب وتتكلم وتفتن وتنمّ، والقلب يطير ويتكلم: (5)

وإذا مـــــا تـــثـــنّـــــى قــــــدّه أزرى بــتـــحـــريـــك الغصون

فدمـــوع عينــــي إذا رأتـــــــــ ـــهُ تَجودُ بالدّمـــع المَصونِ

ما تطعمُ الإغماضَ من قِصَرِ الجفونِ عن الجفونِ

ويقول في الدّمع: (6) فيا ملزمي ذنْبَ الدموع التي جَرتْ فأبدتْ من الأسرارِ كلَّ مَصونِ

أعِنّـي علـى تأديـــبِ دمعــــي فــإنّـــه يتوبُ إذا مــا كنتَ أنتَ مُعينــي

وجعل الشاعر القلب والطَّرْف يتحاوران فيقول: [7]

---

(1) ديوان الوأواء 50.
(2) المصدر نفسه 37.
(3) المصدر نفسه 39.
(4) المصدر نفسه 245.
(5) المصدر نفسه 234.
(6) المصدر نفسه 236.
(7) المصدر نفسه 39.

وقال القلبُ: هبْ لي منه حظّاً فَردّ الطَّرْفُ بالعَجَبِ العجيبِ

ويُضاف إلى وسائل التجسيم التي اتبعها الشاعر بثّ الحياة في المعاني المجردة، بأن أسند إليها أفعالاً لا تقع إلا من الإنسان، وقد غلب هذا النمط من التشخيص على بقية الأنماط الأخرى، فمن ذلك قوله: (1)

لئن ماتَ يأسي منه إذ عاشَ مَطمعي فإنّي قد استمْسكتُ مِن لحظِهِ الرّجا

ويقول مشبّهاً الصبح بإنسان يضحك، والظلماء بآخر ينتحب: (2)

حتى تبدّى الصبْحُ مِن حِجابِ يضحكُ والظلماءُ في انتِحابِ

إنّ هذا النمط من التشخيص مدعماً بالتضاد يجلو الصورة ويعمّق دلالتها وقيمتها، ويكشف عن شاعرية الشاعر وقدرته على رسم صوره؛ لإيضاح معانيه.

ومن صور التشخيص عند الوأواء إبراز أفعال وصفات الكائن الحيّ وإسنادها إلى الجوامد، فمن ذلك قوله مادحاً العقيقي: (3)

لو رأتهُ العيدانُ وهي سكوتٌ كلَّمتْهُ سرّاً بلا أوتارِ

فجعل العيدان تسكت وتتكلم، وهذا التشخيص يبرز أثر البيئة التي كان يعيش فيها الشاعر، في مجالس اللهو والسمر، حيث الطرب والغناء.

وصوّر الكتاب ينبئ ويخبر عن شوق الشاعر وسقمه: (4)

هذا كتابي إليكُمْ فيهِ مَعذرتي يُنبيكمُ اليومَ عن شَوقي وعَن سَقَمي

إنّ الأمثلة السابقة توضّح إلى أي حدّ اعتمد الشاعر على التشخيص في تشكيل صوره الفنية. فقد كان أحد أهم دعائم الصورة الفنية لديه، بتعدد صوره وأنماطه ووسائله، فقد خاطب الطلل، وحيّا الرسم، واستنطق الرّبع، وبثّ الحياة في ما لا حياة فيه. كما أسند صفات الإنسان إلى الجوامد، وأسند إليها أعضاءه أو أفعاله، فجعل للكأس جيداً، وللغصن عيناً، وللبين يداً... فأظهر علاقات بين

(1) ديوان الوأواء 8.
(2) المصدر نفسه 31.
(3) المصدر نفسه 97.
(4) المصدر نفسه 210.

الأشياء لم تكن موجودة. وهذا يشي بأنّ الوأواء شاعر مطبوع، قادر على نحت صوره وتلوينها، ولم تكن صوره محاكية للطبيعة وحسب، بل أعمل خياله الواسع واستعان بمخزونه التراثي الثقافي؛ ليرسم هذه اللوحات الفنية الناطقة والمفعمة بالحيوية والحياة.

أما التجسيم فهو إكساب المعنويات صفات محسوسة، أو جعل الذهني غير المدرك بالحواس حقائق مادية ملموسة. والتجسيد هو تجريد الألفاظ من طبيعتها المعجمية الجافة، وإبعاد المعاني عن مدلولاتها العقلية، وإذابة الفوارق، وتحطيم الحواجز بين المعنويّ والحسيّ، بحيث تنفتح الأبواب أمام المتلقي كي يدمج الحسيّ بالمعنويّ ويصهر ذلك في بوتقة واحدة.

يعدّ التجسيم والتجسيد من ركائز تشكيل الصورة عند الوأواء، إذ استطاع أن ينقل بواسطته المعنويّ إلى الحسيّ، فجسّم المجردات وأضفى عليها صفات محسوسة، وجعل غير المُدرك مُحسّاً أو مُدركاً بإلباسه ثوباً مادياً ملموساً. فاستطاع بذلك أن يفتح للمتلقي نوافذ ينفذ من خلالها إلى عالم من التصورات والأخيلة التي تعينه على فهم المعنى وإدراكه. (1)

ففي إحدى قصائده يقول: (2)

ويُديرُ عيناً في حديقةِ نرْجسٍ   كسواد يأسٍ في بياض رجاءِ

واشرب على زهرِ الرياض مُدامة   تنفي الهمومَ بعاجلِ السرّاءِ

لطفتْ فصارت من لطيف محلّها   تجري مجاري الروح في الأعضاءِ

شمسُ الضُّحى رقصتْ فنقط وجهَها   بدرُ الدّجى بكواكبِ الجَوْزاءِ

جسّم الشاعر في الأبيات السابقة المعنويات، وجعلها تُحسّ باللمس أو بالرؤية، وأفاد من التضاد في اليأس أبيض، والرجاء أسود؛ ليضفي على الصورة بُعداً إيحائياً دلالياً، إلى جانب

---

(1) انظر شعر الوأواء الدمشقي، جمال زاهر 225-227.

(2) ديوان الوأواء 4-6.

القيمـــــــة الجماليـــــــة التجسيمية مما يجعل المتلقي يشعر، ويتخيل اليأس الذي يجثم على صدره، ولكن الرجاء غير منقطع. وجعلنا نتخيل الروح وكأنّها شيء مادي يجري في الأعضاء كجريان الدم.

وباستعارة جميلة شبّه الخمرة بشمس الضحى، وفي الوقت ذاته شخّص هذه الخمرة بأنّها تتراقص، وشبّه الساقي ببدر الدّجى، وحباب الماء على الخمرة في الكأس بكواكب الجوزاء.

لقد استطاع الشاعر باقتدار عجيب أن يجمع بين التجسيم والتشخيص والتضاد، موظفاً عناصر اللون والحركة، (سواد، بياض)، (رقصت، نقّط، تجري).

وفي قصيدة يمدح بها العقيقي يقول: (1)

صــــال الــزمـــانُ بـــهِ عـلى أحــداثِـــه	حـتـــى كـــأنّ لـــهُ عـــلـيـــهِ دُيـونـا
قـــد أورقـــتْ منـــه الـظُّــنــون وأثــمرتْ	نـيْـــلاً يــظـــلُّ الـشـــكُّ فـيــه يقيـنـا
طــلـبـــتْ مـواهـبُـــــه مُـــنـى طُـــلابها	فـوقـفْـــنَ مـمــــا قـــد وَقـفـنَ وَجينا (*)
تُـثـــنـــى إليـــه أعـنّـــةُ الــرّوع الـــذي	يَـــدَع الجـوادَ مـن الأمانِ هَجينا
يـــا مُسقمـــــاً بالبَـــذْلِ صـحّـــــة مالِـه	فــيـــنــــا وهـــادمِـــه بـــمــــا يـبـنـيـنا
أيْنعــــتَ لـي فـــي نَبْعتي وَرَقَ الغِنـــى	وَدفعَـــتَ عنّـــي باليقـــيـــنِ ظُنونـا
ولقــــد رقـــت هِممي ظهـورَ عزائمي	وغـــدوتُ للجــــوزاءِ فـيـــكَ قَريــنـــا
وكـــأنّـمــــا الآمــــالُ عـنـــكَ تـفـــرّعـــتْ	فـيـنـــا فـمـــا يَطلُبْـــن غيـــرَكَ فِينـــا

يتجلى التجسيم في الأبيـــات السابقـــة، فقـد صار الزمان كائنـــــاً يصول ويجول، أما الظنون فجسّدها بشجرة مثمرة والنيّل هو الثمر، والمواهب تطلب منى طلابها، وجسّد الرّوع بأعنّة تُثنى... ثم ينتقل ليجسّم البذل بجسد يسقم، وجعل الغنى يُونع ويُورق، وجعل همّته ترتقي ظهور عزائمه، وفي البيـت

---

(1) ديوان الوأواء 216–219.

(*) وجينا: وجن: ثبت، ووجن الوتد في الأرض دقّه. القاموس المحيط، مادة (وجن).

الأخيـــــــــــر يجسّد الآمال بشجرة تتفرع في كلّ مكان، ثم ينتقل ليجسّد الروع ويجعله أعنة تثنى، ويجسّد البذل بجعله شيئاً يسقم صحة المال بسبب العطاء الذي يقدمه الممدوح، وجعل للمال صحة.

وما زال الشاعر يراوح بين التجسيم والتجسيد والتشخيص في قصيدته، فيجسّد نبعة العطاء بشجر يثمر، وجسّم الظنون بشيء يُدفع باليقين، ثم يجسّم الهمم بإكسابها أفعال الإنسان، ويجسّم العزائم بحيوان له ظهر ترتقيه الهمم.

هذه المعنويات التي استطاع الشاعر ببراعة أن يجعل المتلقي يتصوّرهــــا ويتحسسهــا، تشهـــــــد ببراعتـــــــــه وقدرته الفائقة.

ويظلّ الوأواء يُبدع في تجسيمه وتجسيده في كلّ الأغراض الشعرية التي تناولها، فمن مديحه يقول: (1)

نثرت كفّـه المواهبَ لمّـــا نـظـمـثـهـــا عـــــلاهُ للـطـُّــــــــــلابِ

يا أبا قاسمٍ أزالت عطايا كَ صِعاباً من الخُطوب الصّعابِ

فـجـعـل المواهـــب تُنثــــر، ويُزيــــل المصائـــب بعطـايـاه، فجعـــل العطـايـــا أداة أو وسيلـــة تزيل الصّعاب. وفي غرض المدح يقول مجسداً ببناء شامخ ليبرز مكانة الممدوح ومنزلته العالية، ثم جسّد العار ونأى بممدوحه أن يرتديه: (2)

ضربت كفُّـــه لـــه فـــي ذرى المـجـــــ دِ رُواقـــــاً مُطنَّبـــــاً بـــالـفَـــخـــارِ

ساحباً ذيل فاضلٍ وهو عاري الظّـ هرِ فيه من لُبْسِ ثوبِ العارِ

وفي موقع آخر يجعل الشاعر الليلة ثياباً تطوى، والعتاب ثياباً تنشر، إذ يقول: (3)

وليلةٍ في عُدد الشبابِ نجومُها في صورة الأحبابِ

لباسُها غلائلُ اجتنابِ هلالُها فـــي خـَلـــلِ السّحـــابِ

(1) ديوان الوأواء 14-15.
(2) المصدر نفسه 96-97.
(3) المصدر نفسه 28.

وجسّم وجسّد الهجر، والقطيعة، والحظ، والعطايا، والظلام... وتطول الأمثلة، فديوان الشاعر يحفل بعديد من صور التجسيم، الذي استعمله كركيزة قويّة اعتمد عليها في تشكيل صوره الفنية. ولقد ربط بين التشخيص والتجسيم في كثير من مقطعاته، وأبيات قصائده، فجاءت الصورة الفنية مكتملة العناصر، مشتملة كلّ أطياف الصورة الأنموذج.

ومن مديحه لسيف الدولة يقول: [1]

إلى كعبة الآمالِ والمطلب الذي   بـه حُلّيتْ أجياد عُطلِ المواكبِ
إلى مـن يـرى أنّ الدّروع غلائـلٌ   وأنّ ركوب الموت خير المراكبِ
فتىً ألبـس الأيـام ثـوب شبيبـةٍ   وكانـت قديماً في جلابيب شائبِ

لقد استطاع الشاعر ببراعة أن يجسّم الآمال بجعلها كعبة، وجعل الممدوح هو كعبة الآمال التي يحج الناس إليه طلباً لنواله وعطاياه، وجسّد الموت وهو شيء معنوي بحيوان يُركب، وجسّم الأيام بإلباسها ثياب الشباب، ونزع عنها ثوب المشيب.

ومن بديع تجسيمه وتجسيده قوله في مدح الشريف العقيقي: [2]

ثنيتُـه وعنـان الشـوق يَجْمـح بـي   إلـى الـذي راحتـاه تـنـبـتُ النِّعـمـا
لـو أنّ للبخـلِ أغـصانـاً وقابلهـا   بوجهـه أنبتـت مـن وجههـا كـرَمـا
أزرى على الغيث غيثٌ من أنامله   في روضـة الشكر لمـا بَخّل الدّيمـا
ما إن دجا ليلُ نقْعٍ في نهار وغـىً   إلا وأمـطـره مـن سـيـبـهِ نِقَـمـا
كم قال خطبُ الرّدى فيمـا يُنازلـه   هذا الذي لو رُمي بالدّهر ما انهزمـا

(1) ديوان الوأواء 20-21.
(2) المصدر نفسه 194-195.

في هذه اللوحة الفنية الراقية رسم الشاعر عدّة معنويات، فجعل للشوق عناناً يُثنى، وجعل النعم والكرم نباتاً، وجعل للبخل أغصاناً، والنقم جعلها أمطاراً، أما الدهر فشيء يُرمى به.

وتتعدد صور التجسيم والتجسيد في ديوان الوأواء بحيث يصعب حصرها بدقّة، ولكن سيقت عليها بعض الأمثلة للتدليل على قدرة الشاعر وبراعته في بناء الصورة الفنية.

الصورة الانفعالية في شعر الوأواء:

إنّ العلاقة بين الصورة الفنية والعاطفة علاقة وثيقة، فبالصورة يستطيع الشاعر أن ينقل لنا عواطفه وأن يجسد مشاعره. والعاطفة والخيال متلازمان، فالعاطفة توجه الخيال، إذ تمنحه قوة الانطلاق والاتساع بصدقها، وتحدّ من تحليقه إن لم تكن كذلك. فالعاطفة القوية الصادقة تبدع صوراً تترك أثراً في نفس المتلقي، مما يسمح للصورة بأن تؤدي إحدى أهم وظائفها وهي التأثير. وهذا يعني أنّ العلاقة بين العاطفة والخيال والصورة علاقة ذات أثر كبير على النص الشعري. والصورة ذات صلة وثيقة بالخيال والشعور وغير منقطعة عن معطيات الحواس.

فالشاعر ليس بمنبتّ عن واقعه، بل هو ابن هذا الواقع المحسوس، يصوره ولكنه لا ينقله نقلاً حرفياً، فهو كالرسام الذي يخطّ بريشته ويمزج ألوانه ويعيد تشكيل الواقع، وليس مصوراً يحمل آلة تصوير ينقل لنا الواقع كما هو، وإذا كانت الطبيعة هي المُلهم الأول للشاعر في استلهام صوره، فإنّ للتجربة دوراً كبيراً في إعطاء الصورة بُعداً وجدانياً يترك أثره في المتلقي.

وهنا نلحظ كيف يؤثر الشاعر في وجداننا ويلهب عواطفنا، وهو يشكو الفراق؛ ليصل به الأمر إلى تمني الموت بعد فراق الأحبة: (1)

هو الفراق فَعِشْ إن شئتَ أو فَمتْ ... ليــس الحيــاةُ إذا بانـــوا بمُعجِبتي

ويـــحَ المنيَّــــةِ إذْ ســـارتْ ركائبُـهـــم ... لو أنّها قَبضتْ روحي لأحسنَتِ

كانــت تَطيــبُ لــي الدّنيـــا بُقـربـهـــمُ ... فقد أمــرّوا لــيَ الدينـــا التي حلَـتِ

قـــد كنـــتُ آمُلهـــم والبيْـــنُ يُوعِدُنـــي ... فـــأنـجـــزَ البيْـــنُ والآمـــالُ أخلَفــتِ

لقد برزت العاطفة الشعرية في الأبيات السابقة، فالألـم والحســـــرة واضحـان في كلّ مفـردة مـــن مفردات الأبيات. والتضاد الذي استعـــان بـــه الشاعـــر لإظـهـــار انفعالـــه ومدى تأثـــره برحيـل الأحبة فـــي

---

(1) ديوان الوأواء 60 .

البيت الأول (عش، مت) وفي البيت الثالث (أمرّوا، حَلّتِ) وفي الرابع (أنجز، أخلفت) أضفى على النص إيحاءً استطاع به المتلقي تصوّر مدى ما يكابده الشاعر لفراق الأحبة.

إنّ الشاعر صوّر لنا موقف وداع، لا يكاد مُحبّ يفلت من وقوفه، وتتجلى العاطفة عند الوأواء حين يشخص المنية ويتمنى أن تقبض روحه إذ سارت ركائب الأحباب. ويختم الشاعر أبياته بتصوير مشاعر اليأس والألم؛ لأنّ آماله لم تتحقق. فهذا الموقف الوجداني الإنساني، لا بدّ أن يترك أثره في نفس المتلقي؛ ليعيش مع الشاعر لحظات الوداع المؤلمة.

ويبلغ الانفعال الوجداني ذروته حين يمزج الشاعر بين الطبيعة والخمر والهوى في بضعة أبيات تشف عن تجربة شعرية، وصدق عاطفة، وقدرة فائقة على تركيب الصورة الفنية التي يتلقفها المتلقي؛ ليسبح في فضاءاتها الرحبة: (1)

يا مَن هوَ الماءُ في تكوين خِلقَتِهِ ومن هو الخمرُ في أفعالِ مُقلتِهِ
ومَن خلعتُ عِذاري في هوايَ لـه ومن تهتّـك سـتـري فـي محبتّهِ
ومن بُزرقة سيفِ اللحظِ طلّ دمي والسيـفُ مـا فخـرُه إلا بـزرقتـهِ
علّمتَ إنسانَ عيني أن يعوم فـقـدْ جـادتْ سِباحتُـه في ماءِ دمعتِهِ

لقد وصل الامتزاج العاطفي أوْجَهُ في الأبيات السابقة، من خلال الدمج بين الطبيعة وذات الشاعر، فجعـل الشاعـر محبوبـه الماء في خلقتـه، والماء أصل الحياة. ولاحت شخصية الشاعر وذاتيته في جعل أفعال المحبوب كالخمر الذي يسكره، وهـو أدرى النـاس بفعـل الخمـر وأثـره علـى المشـاعـر والأحاسيس. وتتجلى ذاتيـة الشاعـر في استخدامـه لضميـر المتكلـم في الأبيات (خلعـتُ، هـواي، عـذاري، ستـري). ويكشـف لنـا تأثير هوى الحبيـب بالتضـاد الـذي يُحسـن الإفادة منه فـي قولـه: "تهتك ستري في محبته". ويستوقف الدارس لهذه الأبيات اهتمام الشاعـر بصنعتـه الشعريـة، فقـد لجأ

(1) ديوان الوأواء 65.

إلى التصريع في البيت الأول (خلقته، مقلته) ولجوء الشاعر إلى الصورة التراثية في تصويره ألحاظ محبوبته بالسيف، واستعار اللون الأزرق للسيف ليدلل على مضائه وحدّته.

ويظلّ الشاعر يؤكد على تجربته العاطفية ولا ينسى خلال ذلك التأكيد على ثقافته، وإبراز قدرته على مزج الثقافة بالواقع بالتجربة الشعورية: (1)

تقنعتْ بالدّجى فوقَ الضُّحى فجلَتْ　　　في عاجِ عارضِها لاماً من السَّبج

كأنّها استرهنتْ في ناظري سَقَماً　　　بلحْظِ أجفانها المَرضى من الغُنُج

لو أنّها في ظلام لاستنارَ بها　　　لأنّ إشراقها يُغني عَن السُّرُجُ

كأنّما ألبِستْ من لون مَبْسمِها　　　غِلالة طرّزتْها من دَم المُهَج

لقد أفاد الشاعر من الطبيعة؛ ليبرز جمال محبوبته، فجعل شعرها الأسود كالدّجى، ووجهها المشرق كالضحى، وجعل من هذا التضاد صورة تموج بالحركة، وتتيح للمتلقي القدرة على تخيّل هذه المحبوبة؛ بشعرها ووجهها وعارضيها المشبهان للام من السّبج. (*) وهذه المفردات والصور تكشف عن ثقافة الشاعر وسعة اطلاعه.

أما في البيت الثاني فتبرز تجربة الشاعر العاطفية، فقد أصابه السقم، بألحاظ محبوب أجفانه ذابلة من الغنج، وبالتشخيص جعلنا نتصوّر هذه الأجفان الذابلة كأنّها إنسان مريض.

ويصل إلى حدّ المبالغة في البيت الثالث عندما يصوّر محبوبته بشدّة إشراق وجهها أنّها تُنير الظلام وتُغني عن السّرج، والتضاد في الظلام والإشراق يضفي على الصورة بُعداً جمالياً، ووضوحاً في المعنى. ويختم الأبيات بتشبيه الشفاه الحمراء بغلالة مطرّزة بدم مهجته.

---

(1) ديوان الوأواء 67-68.

والخمرة لها ما لها في وجدان الشاعر وعاطفته، فهو مجنون بها ولا يأبه لكلام عُذاله: (1)

لِجُـــنـــونِ الهَـــوى وهـــبـــتُ جـَنــانــي   فَـــدَعـــانـــي يـــا عاذلـــيَّ دَعـــاني

اسقياني ذبيحـــة المـــاءِ فـــي الكـــأ   س وكُفّـــا عن شُرب ما تَسقيانِ

إنّنـــي قـــد أمِنـــتُ بالأمس إذْ مُـــتُّ   بـــهـــا أنْ أمـــــــوتَ مَـــوتـــاً ثـــانـــي

قـــهـــوةٌ تـــطـــرُدُ الـــهـــمـــومَ إذا مـــا   مُكّـــنـــتْ مـــن مَـــواطـــنِ الأحـــزان

أيـُّهـــا الـــرائـــحُ الـــذي راحـــتـــاهُ   بخِضـــابِ الكـــؤوسِ مَخضوبتـــانِ

عُجْ بِضِحْكِ الأقداح في رَهَجِ القَصْـ   ـفِ إذا مـــا بكـــت عليـــه القناني

واسقني القهوةَ التـــي تـُنْبِـــتُ الـــور   دَ إذا شئـــتَ فـــي خُـــدود الغوانـــي

لا تُدغدغْ صَدْرَ المُدام بأيدي الـــ   ـمَـزْجِ ما دُغدِغَتْ صُدورُ المثاني (*)

فـــي رياضٍ تُريك فـــي الليل منـهـــا   سُـــرُجـــاً مـــن شـقـــائـــق النُّعمـــان

تتجلى عبقرية الشاعر وقدرته الفائقة على مزج الصور، فيستنطق، ويلوّن، ويُطلق كلّ طاقاته الشعورية؛ لِيَخرج علينا بصور فنية منها؛ التراثية، والتجديدية المستوحاة من بيئته الحضرية.

فقد وجّه الخطاب لعاذليه ألا يلوماه على شربه، بل أن يسقياه الخمر دون أن يشاركاه شربهـــا، ولجأ في البيت الأول إلى التصريع (جناني، دعاني)؛ ليلـــفـــت الانتباه ويشدّ القارئ، وليدلل على أنّه ملتزم بقواعد النظم التي عرفها الشعر العربي منذ القدم. كما لجأ إلى التكرار؛ ليؤكد أنّ اللوم كان شديداً من العُذّال، وأنّ الرغبة لديه في معاقرة الخمر لم تتأثر بهذا اللوم.

ويأتي في البيت الثاني ليرسم لوحة استعارية للخمر فيجعلها كالذبيحة بسبب مزجها بالماء، فقد تصـــــوّر أنّ مزج الخمرة بالماء يُعـــدّ ذبحاً لها، ولا خَوف عليه من الموت، فقد اعتاده؛ لأنّ الخمر

---

(1) ديوان الوأواء 241-245.

(*) المثاني: ما بعد الأول من أوتار العود. القاموس المحيط، مادة (ثني).

أماتته من قبل، ولن يموت موتاً ثانياً. ثم ينتقل ليصف الخمر بأنّها تزيل الهموم عن النفس، إذا ما تمكنت من نفس شاربها، وتلك الخمرة الممزوجة بالماء ينعكس لونها على الكؤوس الشفافة لينعكس بالتالي على راحة الساقي الحامل لهذه الكؤوس، فأفاد الشاعر في هذه الصورة من عنصر اللون؛ ليضفي دفقة وجدانية يعبّر بها عن شدّة تعلقه بالخمر، فامتلك بذلك قدرة عجيبة على مزج الخمر بالطبيعة، وبالمرأة، وهذه العناصر جميعاً كانت في مجلس من مجالس الغناء والطرب. ثم يعود ليقول إنّ الخمر تُضرّج خدود الغواني فتصبح كالورد المعروف بشقائق النعمان. ونلاحظ سعة خيال الشاعر وقدرته على التصوير حين يصف الخمر فيجعل لها صدراً، ويقارن بين دغدغة صدر المدام ودغدغة أوتار العود.

لقد أبدى الشاعر براعة فائقة في استغلال المحسوس؛ ليجترح منه صورة فنية تمور بالحركة والحياة، مما يتيح للمتلقي تخيل هذه المجالس حركة وصوتاً ولوناً، ثم أعطى الخمرة شحنة إيجابية فهي تجلو الهموم عن النفس، وتنبت الورد في خدي ساقيها، وتبعث الشوق، وتجعلك تهيم في محاسن الطبيعة. فالعلاقة بين الشاعر والخمرة علاقة وثيقة، وتظهر هذه العلاقة من خلال التعبير عن تجربته الذاتية، إذ يصور مجالس اللهو والسمر تصويراً دقيقاً بأدق تفاصيلها، فيوظف حاسة البصر، والسمع؛ ليعبر عن موقف جمالي مليء بالحركة، وبالألوان الزاهية، فصوت أوتار العود تدندن؛ لتضفي على المجلـــــــــس جــــــــوّاً مـــــــن الرومانسية والمرح.

ويبدو واضحاً في كثير من مقطعاته مدى إدراكه لأهمية حاستي البصر والسمع في تركيب الصورة وإعطائهما بُعداً جمالياً. والشاعر المدرك لهذه القواعد يمتلك حسّاً مرهفاً، وتجربة شعرية غنية.

الصورة البصرية والسمعية

إنّ البصر والسمع يُعدان أكثر الحواس إدراكاً للواقع ومعطياته وجزيئاته. فالعين أسبق الحواس إلى إدراك الواقع. والشاعر في استخدامه للصورة المرئية أو المسموعة إنّما يجسد تجربته في الواقع لإيصالها إلى الناس بعد إعطائها الشكل الحسيّ... وبذلك يستطيع أن يصنع واقعاً جديداً بصورة جديدة تفوق الواقع جمالاً وتأثيراً.

فالشاعر يستعين بالصور؛ "لتحطيم الصور والمعاني القديمة المستهلكة، والاستعاضة عنها بأخرى جديدة تصبح تجربتنا بمقتضاها أكثر حيوية وحدّة ومضاء...". (1)

إنّ العين تدرك العالم الخارجي بكلّ أبعاده وجزئياته، والشاعر بدوره يقوم عن طريق الصورة بتزيين هذا الواقع، فكم من منظر تقع عليه العين فتنفر منه لقبحه، ويأتي الشاعر ليعيد صياغته بصورة جميلة تألفها النفس.

واللون أهم ما يسترعي البصر ويجذبه، وقد أفاد الوأواء من الألوان التي تزدان بها الطبيعة الشامية، وأعاد صياغتها ببراعة الرسام الذي يُتقن فنّ مزج الألوان، ويدرك إيحاءات اللون ودلالاته: (2)

سلـــكـــــان للـدمــــع محلـــولٌ ومــعقـــــودُ   على التي لحدُها في القلبِ مَلحودُ

ما سَوّدَ الحزْنُ مبْيَضّ الســرور بهـــا   إلا وأيـــــامُ عُــمْـــــري بــعــــدَهـــا سودُ

وليـــتَ بَعْدَكَ تَســويـــدُ البيـــاِض فَـلي   بالدَّمع في صُحُفِ الأحزانِ تسويدُ

جاهدتُ بالصّبْر في إثْر العزاء فما   رجعتُ إلا وصَبـري عنـــكِ مَفــقـــود

يحتل اللونان الأبيض والأسود مكانة كبيرة في الأبيات السابقة، فقد ألحّا على الشاعر حتى كررهمـا سـت مرات في أربعـــة أبيـــات، ممـا يشيـر إلى أنّ هذين اللونين يثيران لدى الشاعر أحاسيس

---

(1) الشعر العربي المعاصر، الطاهر أحمد مكي 83.

(2) ديوان الوأواء 71-74.

ومشاعر أراد إبرازها من خلال هذه الصور الحافلة بالتضاد، فالحزن يلفّ الشاعر، والألم يغمر كيانه، فاسودّ ما كان من أيامه مُبيضّاً، فقد آلمه البين، وأحزنه الفراق، فجاهد نفسه بالصبر إلا أنّ صبره قد عيل.

والبياض رمـــــــز الإشراق والأمل والتفاؤل، فالسرور غمر كيانـــــــــه بوجود الحبيب، ولكن السواد يُوحي بالحزن، ويُوحي في هذه الأبيات بقتامة أيام الشاعر بعد الفراق، وبسيطرة اليأس والإحباط عليه، فصار دمع الشاعر مداداً أسود في صحف الأحزان.

إذا كان اللونان الأبيض والأسود هما الأكثر استخداماً عند الوأواء، فإنّ بقية الألوان قد أخذت نصيبها في شعره أيضاً، كلّ حسب دلالاته، وحسب الدفقات الشعورية التي سيطرت على الشاعر أو الغرض الشعري: (1) ويظلّ

صبّاغ الحياءِ بخدِّه أبداً يُعصفْرُ من غَلائل وَرْدِهِ

شبه حمرة الخجل والحياء المشوبة بالصفار تعلو خدّ الحبيب، بالعصفر الذي يصبغ به الصبّاغ الأقمشة وغيرها.

والصفرة ذات دلالات إيحائية تشير إلى الرويّة والتفكير، فقد أفاد الشاعر من هذه الدلالة اللونية؛ ليضفي على محبوبه الجمال والحياء، مما يدلّ على تقدير الشاعر لجمال حبيبه الذي يزيده الحياء جمالاً على جمال.

ويعود الشاعر ليستخدم اللونين الأسود والأبيض، ولكن ليعطي دلالات أخرى غير التي سبقت، فالأبيض دلالة الطهارة والصفاء والوضوح، والأسود دلالة القوة والشدّة، وفي التضاد يبدو الحسن في أبهى صوره: (2)

فَتنتنــــا سوالـــــفٌ وخـــــدودُ وعيــــــونٌ فواتــــــرٌ وقـــــدودُ

ووجوهٌ مثلُ التّواصُلِ بيضٌ وشعورٌ مثلُ التّقاطُعِ سودُ

---

(1) ديوان الوأواء 82.

(2) المصدر نفسه 90.

فالحبيب في البيتين السابقين فيه النقاء والطهارة، وفيه القوة والتحدي وعزّة النفس، من خلال استعارة البياض لتشبيه الوجه، والسواد لتشبيه الشعر به، فالأسود على اللون الأبيض، يزيد البياض نقاءً وصفاءً... .

ويوظّف الشاعر الألوان في مقطعة تصف الطبيعة، فيلبسها ثوباً موشىً بمختلف الألوان الزاهية التي تسرّ الناظرين، وتشدّ انتباه المتلقي، وتتيح لخياله آفاقاً رحبة؛ ليستطيع رسم لوحة فنية تزدهي بهذه الألوان: (1)

وروضةٍ راضَها النَّدى فَغدتْ	لهـــا مـــن الزَّهـــر أنجـــمٌ زُهُرُ
تنشرُ فيهـــا يـــدُ الربـــيـــع لـنـــا	ثوباً من الوشْيَ حاكَهُ القَطرُ
كأنّمـــا انشـــقّ مـــن شَقَائقهـــا	على رُباها مَطارفٌ خُضرُ
ثـــم تـبـــدّت كـأنّهــــا حـَــــدقٌ	أجفانُهـــا مـــن دمائهـــا حُمرُ

ما أجمل هذه اللوحة الطبيعية! فقد رسم لنا الشاعر روضة من الرياض المليئة بالأزهار، فهي كالسماء التي تزدان بنجوم زهر، وهذا الربيع الأخضر الموشى بألوان النُّوار الزاهية يبللها المطر، ويمزج الشاعر اللون الأخضر باللون الأحمر (شقائق النعمان) فكأنّ هذه الشقائق إنسانة تلبس مطرفاً أخضر، أو كأنّها أحداق عيون أجفانها حمر... . فاستعار الشاعر اللون الأخضر؛ لما له من دلالات جمالية، وإيحاءات نفسية توحي بالأمل والسرور، كما أنّ اللون الأحمر دلالة القوة والقدرة على التحدي والصمود، فلعلّ هذه الأبيات تعكس حالة الشاعر النفسية، وقدرته على إعادة صياغة الواقع بصورة تملأ النفس راحة وسروراً، وتحمل في ثناياها قيمة جمالية.

ويكثر الشاعر من توظيف اللون الوردي، فهذا اللون مرتبط بالخدود، وكثيراً ما يميل اللون الوردي إلى الحمــــــرة، فهــذه الخـــدود قــــد تكون ورديـــة أو محمرة بطبيعتها، ولكنها تتـــــورد وتزداد حمرتها

---

(1) ديوان الوأواء 101.

بسبب الخجل،فنجد الوأواء في مقام الغزل يقول: [1]

لي حبيبٌ خدّه كالـــ ورد حُسناً في بياضِ

ويقول: [2] وكأنّ حمرة خدّه وعِذارِهِ وردٌ تعلّق بعضُه في بعضِهِ

فالتورّد من ألوان الخدّ، وخاصة إذا مال نحو الحمرة، فلهذا اللون دلالاته الإيحائية إذ يدلّ على حرقة الحبّ، وعلى الشباب المتفجّر؛ فالشاعر الذي يتحرّق شوقاً وحبّاً للمحبوب، والمحبوب الذي يتفجر حيوية وشباباً فيظهر هذا التفجُّر بحمرة الخدّ وبتورده.

وقـــد أكثـــر الشعـــراء العرب مـــن تشبيه الخدود بالورد، واستخدام اللون الأحمر لوصف الخدّ. مما يدلّ على استلهام الشاعر لهذه الصور التراثية.

ونلاحظ قدرة الشاعر على الإفادة من الألوان في غزلياته ففي إحدى قصائده يقول: [3]

ليلُ شَعـــرٍ من فوق صُبح جبيـــنٍ مـــا لبيْنٍ عليهمـــا مـــن طـــريـــق

فـــيـــه ضـــدّان ألفـــا فـــوق ضدّيْـــــ ـــن: بـــهـــــــارٌ مُعـــانـــقٌ لشقيـــق

كـــلّ نـــوع فيـــه مـــن الحسْن أنوا عٌ ومـــجـــمـــوعُهـــا بـــلا تفـــريـــق

فـــي أوانٍ صـــافٍ وجـــوٍّ صقيـــلٍ وزمـــانٍ رطْـــبٍ ودهْـــرٍ رشيـــق

وهـــو نوعان فيهمـــا صفـــرةُ الـــعـــا شق من فَوق حُمرة المعشوق

لقد جمع الشاعر الأضداد في هذه الأبيات، فأضفى على الصورة قيمة جمالية إلى جانب القيم الدلالية الأخرى.

فشبّه الشعر بالليل وهو لون السواد لما فيه من قوة وتحدّ وشباب، وشبه الجبين بالصبح المبين، فنلاحظ جمال الصورة عندما يأتلف المتضادان في لوحة واحدة، فأحدهما يبرز حسن الآخر. وهذا التقريب بين المتباعـــدات أو المتناقضات دليـــــــل على شاعريـــــــة الشاعر، وعلى سعـــــــــة خيالـــه، وقدرته على تركيب الصورة الفنية ذات التأثير في المتلقي.

---

(1) ديوان الوأواء 134.

(2) المصدر نفسه 134.

(3) المصدر نفسه 158.

ويعود الشاعر في البيت الثالث ليوظّف لونين هما؛ الأصفر والأحمر، فتلتقي صفرة العاشق وحمرة المعشوق في دلالة واضحة على معاناة العاشق وألمه، وعلى جمال المحبوب وتورد خدوده مما يدلّ على شبابه وعنفوانه.

إنّ استخدام الشاعر للألوان في صوره الفنية، لم يكن الغرض الرئيس منه تزيين الصورة وزخرفتها، بل كان لهذه الألوان دلالاتٌ إيحائية، سلبية كانت أم إيجابية، فقد أشار إلى السواد على أنّه دليل حزن وألم، ولكنه في مواقع أخرى جعل منه دلالة جمال وقوة، وكذا اللون الأصفر الذي يشي بالمرض والتعب، ولكنه وظّفه للإشارة إلى جمال المحبوبة وصفائها، فاستخدم الشمس، والدرّ، والذهب، وكلّها تميل إلى الصفرة. وهذ التنويع في الدلالات والإيحاءات دليل على سعة خيال الشاعر وعلى ثقافته الصورية الفنية.

والصورة السمعية تلي الصورة البصرية في الأهمية والقيمة الجمالية، فالحاسة السمعية من أقوى الحواس إدراكاً للواقع، وقدرة على استخدام الرموز وتحليل المسموع لتشكيل تصوّر عنه.

وقد تتشكل لدى الشاعر من خلال مخزونه السمعي صورٌ ودلالات رمزية تفوق ما يدركه البصر، ولعلّ صورة بشار التي بهرت النقاد خير دليل على ذلك ففي قوله: [1]

كأنّ مَثار النَّقعِ فوقَ رؤوسنا   وأسيافنا ليلٌ تهاوى كواكِبُهْ

فهذه الصورة البصرية، الحركية تخيلها شاعر فاقد للبصر، مما يؤكد على أهمية السمع في تشكيل الصورة، وفتح منافذ الخيال على أوسع أبوابها.

لقد برزت الصورة السمعية في شعر الوأواء؛ لتكشف تجربته الذاتية، وعواطفه وتأثره بالتراث الشعري العربي، وتراوحت هذه الصورة بين الهمس والخفوت حيناً، والجهر والقوة والحدّة حيناً آخر.

---

(1) ديوان بشار 301.

يقول في إحدى قصائده: [1] وحاجِبُ الفَجرِ بلا حِجابِ يَضْحكُ والظَّلماءُ في انتحابِ

نلاحظ أنّ الشاعر استطاع بهذا التضاد أن يُبرز صورة الفجر والظلام، فالفجر ضاحك والظلام منتحب باكٍ، فهذه الصورة التي جمعت النقيضين (الضحك والانتحاب) تكشف عن شخصية الشاعر الذي كان يعيش حياة لاهية ماجنة، لكنها لا تخلو من الهموم والأحزان والآلام التي انعكست على صوره الفنية وعلى ألفاظه.

ويقول في مقطعة يصف مجلس لهو وسمر: [2]

فالنـــــاي يُـــــبـــــدي أنينـــــاً يُشجي وللعود ضربُ

وأعينُ الغيْثِ تجري لها انهمـــــالٌ وسَـــكْـــبُ

استطاع الشاعر بهذه الصـــورة السمعية، وبهذه القدرة على التشخيص أن يجعل الناي يئن أنيناً يجعل السامع يبكي حزناً، وجعله كإنسان تجري دموعه حزناً على ما يسمع، فهذه الجلسات التي تدور فيها الكؤوس تحمل أحياناً كثيرة مواقف حزن وألم يتجاذبها السمار فيما بينهم.

ويقول الوأواء متأثراً بما يسمعه من البيئة الدمشقية حيث الرياض والبساتين والأطيار: [3]

وصَفَّرتِ الأطيارُ بينَ رياضِها ولبّى بها القُمريّ صوْتَ هَزارِهِ

لقد أطربه صفير العصافير وتغريد القمريّ، وهذه صورة سمعية مستمدة من بيئة الشاعر، مما يدلّ على تفاعله مع بيئته.

وأفاد الشاعر ممـــا يسمعـــه في البيئـــة الدمشقيـــة مـــن أصـــوات؛ ليظهـــر استنكاره لمن يلومـــه على حبّه إذ يقول: [4]

من لامني في الحبيبِ كان كَمنْ يَضرِبُ في مَسجدٍ بناقوسِ

(1) ديوان الوأواء 28.

(2) المصدر نفسه 49-50.

(3) المصدر نفسه 124.

(4) المصدر نفسه 127.

فشبه لوم اللائمين له على حبّه بمن يضرب الناقوس في المسجد؛ للتدليل على غرابة هذا اللوم.

ويزدحم ديوان الوأواء بصور فنية تعتمد على معطيات حسيّة أخرى، كالصورة الذوقية، والشمّية، واللمسية، وتقصي هذه الصورة يحتاج إلى جهد مضاعف، فآثرنا الإشارة إليها وحسب.

الصورة الفنية بين الحركة والجمود:

إنّ اللفظة أداة الشاعر في التصوير؛ لذلك يستطيع أن يصوّر الحركة تصويراً يفوق أي فنان آخر. ويرى عبد القاهر الجرجاني"أنّ مما يزداد به التشبيه دقّة وسحراً أن يجيء في الهيئات التي تقع عليها الحركات". (1) فالحركة تزيد الشعر جمالاً، وهي ركن رئيس في الصورة الفنية. ويقول العقاد: "إنّما التصوير لون وشكل، ومعنى وحركة، وقد تكون الحركة أصعب ما فيه؛ لأنّ تمثيلها يتوقف على ملكة الناظر، ولا يتوقف على ما يراه بعينيه ويدركه بظاهر حسّه". (2) وهذا يدلّ على أنّ الحركة في الصورة تُمتلك عن طريق الإدراك.

والحركة في الشعر يُقسمها النقاد إلى؛ حركة زمانية وحركة مكانية، والحركة الزمانية هي الأكثر استخداماً في الشعر؛ فالصورة الفنية تتسم بالحركة الزمانية على حين يتسم الرسم بالجمود المكاني، " وكما أنّ المصور يُخفق إذا عالج تصوير الحركات المتعاقبة، كذلك يُخفق الشاعر إذا هو حاول أن يرسم لك بالألفاظ المتعاقبة منظراً ثابتاً خالياً من الحركة". (3) ولعلّ في مقولة كلّ من الجرجاني والعقاد ما يدعم توجّه الشعراء إلى التشخيص، وجعله ركيزة من ركائز الصورة الفنية؛ لإضفاء بُعد حيويّ حركيّ على جوامد لا حياة فيها.

ولم يغب هذا النمط عن الشعراء العرب منذ القدم، فقد استطاع الشاعر أن يصور بألفاظه حركات متعاقبة في لمحات من الزمن، يعجز أي فنان تشكيلي أن يصورها، ومن ذلك ما قاله امرؤ القيس في وصف الحصان: (4)

مِكرّ، مِفرّ، مُقبلٍ، مُدبرٍ معاً   كجُلمود صخرٍ حَطّه السّيْلُ من عَلِ

---

(1) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني 164.

(2) ابن الرومي حياته وشعره، العقاد 309.

(3) حصاد الهشيم، المازني 136.

(4) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، الأنباري 83. (البيت هو البيت الرابع والخمسون من معلقة امرئ القيس).

وقد أدرك الوأواء بحكم تجربته الخاصة، وثقافته الشعرية، إذ نهل من دواوين فحول الشعراء، وبحكم طبيعة حياته القائمة على التنقل بين البساتين، ومجالس السمر واللهو، أنّ الحركة هي الأصل في نقل القيمة الجمالية للطبيعة وللمرأة.

فإذا عرفنا أنّ الشاعر قصر معظم ديوانه على وصف الطبيعة والغزل، أدركنا أهمية الحركة في صوره الفنية، فهو حين يقول:

شمسُ الضُّحى رَقصتْ فنقّطَ وجهَها   بدرُ الدّجى بكوكبِ الجوزاءِ [(1)]

وظّف الشاعر مبدأ التشخيص ليرسم لنا الحركة، فها هي شمس الضحى ترقص، والبدر ينقّط الوجه بالكواكب، في تصويره للخمرة والساقي بهذه الصورة الحركية البديعة. والتضاد عند الوأواء وسيلة من وسائل الإيحاء بالحركة.

تصدّت لنا ما بين إعراضِ زاهدٍ   على حَذرٍ منها وإقبالِ راغبِ [(2)]

فنستطيع أن نتصور من خلال هذا التضاد أن هذه المرأة تقدم رجلاً وتؤخر أخرى، فصوّر إعراضها بإعراض الزاهد، وإقبالها بإقبال الراغب.

ويُلحّ الشاعر على استخدام التضاد في كثير من أبياته، ليصور لنا الحركة ويعطيها دلالات أو إيحاءات رمزية تكشف عن تجربته، وعن قدرته على رسم الحركات بشدّتها أو بهدوئها.

يقول في وصف الرياض: [(3)]

زمنٌ ضاحكٌ وروضٌ جديدُ   وغصونٌ مُرنَّحاتٌ تَميدُ

أنجُمُ الزَّهرِ حَولها فَتراها   طالعاتٍ كأنّهنَ سُعودُ

تتثنّى مع الرّياح اختيالاً   بغصونٍ كأنّهن قدودُ

فلها كلّما تَثنّتْ وصالٌ   ولها كلّما استقامتْ صُدودُ

---

(1) ديوان الوأواء 6.

(2) المصدر نفسه 18.

(3) المصدر نفسه 74-75.

في هذه اللوحة الطبيعية بأشكالها الهادئة المتزنة، التي تضفي على الطبيعة جمالاً أخاذاً، وظّف الشاعر التشخيص بجعله الزمن يضحك، والغصون تتمايل مترنحات، ولعلّ هذا الوصف نابع من تجربة ذاتية للشاعر، فهو معاقر الخمر يعلم جيداً كيف يكون الترنح، والتمايل في حالة النشوة، فقد عكست هذه الصورة تجربة الشاعر، وعواطفه تجاه الطبيعة. وتَتثنى هذه الغصون الرائعة كأنّها قدود، فأضفى على الغصون والأشجار صفة الحياة، مستغلاً التضاد في البيت الرابع، في التثني والاستقامة؛ ليظهر لنا صورة حركية في أبهى تجلياتها. ولعلّ هذه الصورة ومثيلاتها تعطي دلالات وإيحاءات يُعبّر من خلالها الشاعر عن عاطفته وتجربته الذاتية، فاستطاع الشاعر أن يترجم لنا حالته النفسية؛ بما يملؤها من نشوة وما يغمرها من سرور، بهذه الصور الفنية الجميلة، فأحسن اختيار الألفاظ السهلة الرقيقة التي تتناسب والحالة، كما لم يفته أن يختار بحراً عروضياً غنائياً، فجاءت الأبيات على البحر الخفيف. كلّ هذا يؤكد براعة الشاعر وإدراكه لما يريد أن يفصح عنه وينقله للمتلقي.

والصورة الحركية تأخذ أنماطاً مختلفة لدى الشاعر، فهي تارة خفيفة بطيئة تعبر عن حالة نفسية تستوجب ذلك، وهي أحياناً حركة فيها القوة والشدّة، إذا ما عبرت عن قلق أو حزن أو ألم أو اضطراب، ففي قوله: (1)

لطــمت بعُنّـــاب البَنـــان شقائـــقَ الـــ   وَجَنَاتِ لي فـــي مأتَـــم الصّـــدّ

فكـــأنّـــــــه لـــمّــــــــا تــكـــاثَـــف لـطـمُـهـــا   في خدّها مِســـك عـلـــى وَردِ

واستضحكتْ فبكيتُ قالت: لا تخـفْ   بي فوقَ ما بكَ يا أخا الوجْـدِ

لــــو صيّـــرتُ شمعـاً عليـــكَ أناملـــي   مـــا آلمتنـــي فيـك بـالوقـــدِ

ففي هذه الصور الحركية جعل الشاعر في المجردات حركة، فالصدّ صار مأتماً، وبدت الأنامل شمعاً يحترق، فاستطاع أن يجمع الحركة والصوت واللون واللمس والذوق في صور متلاحقة، تشفّ عـــــن

---

(1) ديوان الوأواء 77.

قـــدرة على ترجمة ما يعتمل في نفسه من ناحية، وعلى تمويج الصور ومزجها كما يمزج خمرته بالماء؛ ليُخرج طعماً ولوناً جديدين من ناحية أخرى.

فجاء اللون في عُنّاب البنان، وشقائق الوجنات، فهذه الألوان ترمز إلى القوة والتحدي، إلى جانب القيمة الجمالية. ثم يفرز هذا اللطم على الخدّ المتورد رائحة المسك الطيبة، فانتقل الشاعر بنا من صورة لونية إلى صورة شميّة، لينتقل بعدها إلى صورة سمعية، ويفيد من عنصر التضاد في (استضحكت فبكيت)، فهذه الصـــــورة الجمعيـــــــة توحـــــي بسعـــــــــة خيالـــــه، وبعمق التجربة الشعورية الحسيّة لديه.

ثم يصوّر الشاعر لحظات الوداع بصور رقيقة، فيجمع في هذه اللوحة بين الصور الهادئة أو الصورة الهمسية –إن جاز التعبير– أو الصورة الخجولة، وبين الصور المعنوية، إذ حرك المعنويات عندما قال: (1)

ودّعتها ولهيبُ الشَّوق فـــي كبـــدي ... والبيْنُ يُبعدُ بيـــن الرّوح والجَســـدِ

وَداعَ صَبّيْن لم يُمكنْ وداعُهمـــــــا ... إلا بألـــحاظِ عيْــــــنٍ أو بَنـــــان يـــدِ

وحاذرتْ أعينَ الواشينَ فانصرفتْ ... تعضُّ من غَيظها العُنّاب بالبَردِ

وكان أوّلُ عهـدِ العين يـومَ نـــأتْ ... بالدّمع آخرَ عهـــدِ القلب بالجَلَـــدِ

في هذه اللحظات الوداعية، وعيون الواشين ترقبهـــم، لا بـــدّ أن تكون الحركات محسوبـــــــة، فتجلّت الصورة الحركية بحركات خفيفة من العين، وبنان اليد، وعضّ الشفاه، وانسكاب الدمع... كلّها حركات محسوبة كي لا تُعطى الفرصة للواشين، والحسّاد. وفي الصورة جعل المعنويّ متحركاً، وهو البين الذي باعد بين الروح والجسد، أي بين الشاعر ومحبوبته، إذ شبههما بالروح والجسد. ويبدو التضاد في هذه العبارة جليّاً؛ لتوضيح الصورة وإعطائها بعداً إيحائياً نفسياً؛ ليعبر من خلاله الشاعر عن مدى حبّه للمحبوب وتعلقه به؛ لذلك كانت لحظة الوداع صعبة وقاسية.

(1) ديوان الوأواء 91–92.

إنّ طبيعة الموقف أو الغرض هي التي تستدعي الحركة وتحدد شكلها ونوعها؛ سريعة أو بطيئة، هادئة أو عجولة. ففي مدحه للعقيقي يقول: [1]

قــاتـــلُ القـــومِ كــلــّمـــا أظــلــمَ النّقــــ ـعُ جـــــلاهُ بــالأبيــضِ البتّــارِ(*)

خاطــــراً لا تـــــراهُ يـعــــــرفُ فـــي الكـــ ـرّ فـــِراراً بـــالأسمـــــر الخطّــارِ (*)

لا بطــــيءُ الوقـــــوفِ فـــي فَلــكِ الحرْ بِ ولـــكـنّـــــــهُ ســريـــعُ المَـــدارِ

يَـتــخــطّـــــى إلـــى طـــريـــق المعالـــــي بــمـعــالٍ خـطـيـــــرةِ الأخطــــارِ

ساحباً ذيلَ فاضلٍ، وهو عاري الظـ ـهر فيه من لُبس ثوبِ العارِ

نــثـــــرتْ راحـــــةُ المـعـــــانـــــــي عـليـــهِ جَــوهـــــراً مـــن جواهرِ الأفكارِ

يمدح الشاعر ممدوحه في وسط معركة، فلا يمكن أن يقف بنا عند لوحة جامدة لا حراك فيها، بل برزت قدرته على تحريك الجوامد، فهذا الغبار الذي يجعل المكان مظلماً يبعده ويزيله سيف الممدوح البتار. والمعركة تتطلب الحركة السريعة بين كرّ وفرّ، والممدوح كَرّار لا فَرّار. ويؤكد الشاعر في البيت الثالث على الحركة السريعة التي يتطلبها الموقف.

فالوصول إلى المعالي لا يتأتى بحركات بطيئة، وهذا الوصف ينسجم مع مكانة الممدوح وعلو منزلته.

وانظر تجسيد المعنى وإضفاء الحركة على المعنويات، فقد جعل للمعاني راحة تنثر جواهر الأفكار في هذه القصيدة، بما يليق بالممدوح.

لقد استطاع الشاعر أن يصور لنا بتتابع حركي بعض مجريات المعركة وما تتطلبه من صور حركية، مستخدمـــــــــاً عنصــــــــــر التضاد؛ ليزيد الصورة جمالاً والمعنى وضوحاً (الكرّ، فرار)، (بطيء ، سريع)، (عاري، لبس).

(1) ديوان الوأواء 96-97.

(*) النقع: غبار المعركة. لسان العرب، مادة (نقع).

الأبيض البتار: السيف القاطع. لسان العرب، مادة (بتر).

(*) الأسمر: الرمح. القاموس المحيط، مادة (سمر).

إنّ الصورة الحركية في شعر الوأواء تشي –إلى حدّ بعيد– بطبيعة شخصية الشاعر، وحبّه للحياة، وحركته الدائبة بين الرياض باحثاً عن المتعة، فلا يرغب في إضاعة عمره، فالعمر قصير: [(1)]

لا تُضعْ يا صاح لذا   تك فالعمر قصير

ولعلّ هذا النمط الصّوري ينسجم مع فلسفة الحياة لدى الشاعر في مجالس اللهو والسمر حيث الماء والخضراء والمرأة الحسناء، يجني ثمار المتعة الباحث عنها قبل أن ينفد العمر.

وإنّ الصورة الجامدة هي تلك التي تهدف إلى تثبيت اللحظة الزمنية، أو اللحظة الفعلية التي يدور في فلكها الموصوف، "فالصورة الجامـــدة والحال هـــذه تصبح شديدة الشبه بلوحة الرسام أو تمثال النحات، وذلك من حيث الثبات وتجاوز الزمن". [(2)]

والشاعـــر فـــي الصـــور الجامدة يلجـــأ إلى وسائـــل متعـــددة، منهـــا صـــور الأماكـــن والأطلال، وصور الموت، وصور المسافات... ويعمد الشاعر إلى هـــذا النوع مـــن الصور الجامـــدة؛ كي يدلّ على القوة والثبات.

يقول الوأواء في مدح سيف الدولة: [(3)]

أَمغنَى الهوى غالتكَ أيدي النوائبِ   فأصبحتَ مَعنىً للصَّبا والجَنائبِ

فهذا الطلل الثابت الجامد، الذي أصبح مهباً لريح الشمال وريح الجنوب، لا يبارح مكانه، وهذا الجمود يدلّ على البقاء والثبات، وأنّ الذكريات ما زالت باقية، حتى وإن أعملت النوائب يدها في هذا الطلل. والوقوف على الطلل شكـــل مـــن أشكـــال الجمود، وهو تقليد اتبعه الشعراء في وقوفهم على الطلل واستيقافهم: [(4)]

قِفوا ما عليكم من وُقوف الركائبِ   لنبذلَ مَذخورَ الدّموعِ السَّواكبِ

---

(1) ديوان الوأواء 109.
(2) الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، وحيد صبحي كبابة 190.
(3) ديوان الوأواء 16.
(4) المصدر نفسه 24.

والجمود له دلالة إيحائية، إذ يريد الشاعر أن يعطي للمكان مكانة ومنزلة، وهي وقفة تهيء للشاعر فرصة التذكر، والبقاء على الطلل.

إنّ ما سبق من تحديد بعض جوانب الصورة الفنية عند الوأواء يبرز أثر الحضارة على صوره من حيث ميله للزخرف والشغف ببهاء الألوان والتنويع فيها، كما يظهر في صوره أثر حياة المجون واللهو التي عاشها في الميل نحو الصور الحركية. لقد استطاع الشاعر بذكائه ورهافة حسّه أن يصهر المعطيات التراثية بمعطيات الحضارة فيخرجها إخراجاً جديداً، أبرز من خلاله ذاته وتجربته الشعرية الخاصة.

الفصل الرابع

ظواهر أسلوبية وفنية

ظاهرتا التكرار والتضاد في شعر الوأواء:

[أ] التكرار: إنّ التكرار مصطلح قديم، وكان له حضوره عند العرب، فهو في اللغة من الكرّ: أي الرجوع، والكرّ مصدر كرّ عليه، وكرّه كرّاً وكروراً وتكراراً. (1)

أمّا التكرار في الاصطلاح فهو كما يعرّفه الجرجاني (366هـ): "عبارة عن الإثبات بشيء مرة بعد الأخرى". (2) وربط السيوطي (911هـ) التكرار بمحاسن الفصاحة إذ يقول: "هو أبلغ من التأكيد وهو من محاسن الفصاحة". (3) ويدخل التكرار بهذا المفهوم في باب التوكيد، وهو سنّة من سنن العرب جرى عليه النحاة والبلاغيون، كونه فائدة للكلام. فقد قيل: "الكلام إذا تكرر تقرّر".

وغنيّ عن القول أنّ التكرار لا يقوم على مجرد تكرار اللفظة في النص الشعري، وإنّما على ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي. فكلّ تكرار يحمل إيحاءات نفسية وانفعالية متباينة، تفرضها طبيعة الغرض الشعري. ولو لم يكن ذلك كذلك؛ لكان التكرار لا يؤدي معنى أو وظيفة في البناء الشعري.

والتكرار إحدى الأدوات الجمالية في النص الشعري. فالشاعر عندما يكرر يعكس أهمية اللفظ أو المعنى؛ ولهذا قسّم البلاغيون التكرار إلى قسمين: "القسم الأول لفظي ومعنوي، أما الثاني فمعنوي". (4) تتشكل هذه الظاهرة في الشعر العربي بأشكال مختلفة؛ فهي تبدأ بالحرف وتمتد إلى اللفظة، ومن ثم العبارة، ثم إلى البيت. وكلّ شكل من هذه الأشكال يعمل على إبراز جانب تأثيري خاص. فالتكرار إذن وسيلة من الوسائل التي يتوصل بها الشاعر إلى توضيح فكرته وتأكيدها، ويشفّ عمّا يلحّ على وجدانه ويسيطر على تفكيره، فيكرر الشاعر اسم ممدوحه أو محبوبته، أو اسم مكان له ارتباط في نفسه.

---

(1) تاج اللغة وصحاح العربية، الجوهري، مادة (كرر). وقاموس المحيط، الفيروز أبادي، مادة (كرر).

(2) التعريفات، القاضي الجرجاني 113.

(3) الإتقان في علوم القرآن، جلال الدين السيوطي 199.

(4) جوهر الكنز، ابن الأثير الحلبي 257.

فهذا مالك بن الريب يكرر كلمة (الغضا) في قصيدته التي يرثي بها نفسه: [1]

ألا ليـــــــــتَ شـــعـــــري هـــل أبيتـــنّ لـيـلـــــةً   بجنب الغَضا أُزجي القِلاص النواجيا

فليت الغضا لم يقطع الرّكب عرضـــــــــــه   وليــتَ الغضـــا ماشى الـرّكـــاب ليـالـيـا

لقد كان في أهل الغضا لو دَنا الغضا   مـــــزار ولـكـــــن الـغـضــــا لـيـس دانـــيـا

تكررت كلمة (الغضا) ست مرات في ثلاثة أبيات، مما شدّ انتباه المتلقي ولفت نظره، وقد دلّ هذا التكرار على سيطرة هذا المكان على تفكير الشاعر ومدى تعلقه به.

"وإنّ التكرار ليضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر". [2]

والتكرار سمة تميزت بها لغة الوأواء؛ ليكشف من خلالها عن رغبته في التأكيد على المعنى الذي يلحّ عليه. ويظلّ التكرار صورة لافتة في شعره، تشكّلت في ديوانه ضمن محاور متنوعة وقعت في الحرف والكلمة والعبارة... فقد أضفى على التكرار مشاعره الخاصة. وقد تكون هذه الظاهرة نتاج تأثير ثقافة الشاعر، أو حالته النفسية أو طبيعة شخصيته؛ فالشاعر مرهف الحسّ، ومقبل على مُتع الحياة وملذاتها؛ لذلك حاول أن يؤكد على المعاني التي تعتمل في وجدانه بالتكرار.

لقد اتخذ التكرار عند الوأواء عدّة صور؛ منها اللفظي أو المعنوي، ففي التكرار اللفظي، نجـده يُنـوع بيـن التكـرار في الحرف، أو الكلمات، أو العبارات في الأبيات أو في أجزاء من البيت، ففي قوله: (3)

له عزّة الوالي عليّ وتيههُ   ولي ذلّة العزولِ عند لقائهِ

نلحـظ تكـــرار حـــرف (اللام) فـــي البيـــت السابـــق، وقـــد أضفى هـذا التكرار بُعداً موسيقياً على البيت... .

(1) ديوان مالك بن الريب 411.

(2) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة 243.

(3) ديوان الوأواء 7.

وفي السياق ذاته يكرر الشاعر حرف (التاء)؛ لما في التاء من خفوت وهدوء: (1)

قيل لي: تُب من الهوى، قلتُ: إنّي   تُبتُ من توبتي فكيف أتوبُ

أمّا في قوله: (2)   وما ذاك من حبّي بقائي وإنّما   أُحبُّ بأن أبقى بطول بقاكِ

فنلاحظ تكرار حرف (الباء)، فقد كُرر تسع مرات في البيت، والباء يتضمن معنى التفجّر والانبجاس، وفي الحرف شدّة وقوة، فعبّر به عن شدّة حبّه وتعلقه بالمحبوبة.

ولجأ الوأواء إلى شكل آخر من أشكال تكرار الحروف، ألا وهو تكرار حرف الروي في البيت، فمن ذلك قوله: (3)

ألقى عليّ الليل ليلاً من ذوائبهِ   فهابَهُ الصّبح أنْ يبدو من الخجلِ

فحرف الرويّ (اللام)، وقد كرره الشاعر في البيت عشر مرات، مما يدلّ على براعة الشاعر وعلى قدرته اللغوية، وقد أضفى التكرار على البيت بُعداً موسيقياً بوضوح مخرجه وقوته.

وفي مقطعة أخرى رويها اللام يقول: (4)

ملّ فأبدى الصّدودَ من مَللِ   واعتلَّ في صحةٍ من العللِ

كرر الشاعر حرف (اللام) في البيت عدّة مرات؛ ليلفت الانتباه ويثير تشوق القارئ للمعنى.

وكرر الشاعر حرف (الميم) ثماني مرات في مقطعة رويها الميم، إذ يقول: (5)

بذمام عهدك في الهوى أتذمّمُ   يا من بحُرمةِ وُدّه أتحرّمُ

ونلحظ جمال التكرار لبعض الحروف في قوله: (6)

لو كنتُ أملكُ سرّ من كتم الهوى   يوم النّوى لكتمتُ ما لا يُكتمُ

---

(1) ديوان الوأواء 48.

(2) المصدر نفسه 172.

(3) المصدر نفسه 181.

(4) المصدر نفسه 187.

(5) المصدر نفسه 197.

(6) المصدر نفسه 199.

فقد أضفى تكرار حرف اللام، والميم، والتاء بُعداً موسيقياً جميلاً لافتاً للنظر، فاللام والميم فيهما غُنّة تسترعي الانتباه، والتاء حرف خافت يوحي بالكتمان.

ويبدو أنّ الشاعر كان ماهراً في تكراره لحروف لها دلالاتها وإيحاءاتها المعنوية والنفسية؛ فالميم واللام حرفان يوحيان بالقوة، والوضوح، واللام أوسع الحروف مخرجاً، والميم والنون تلي اللام في القوة والوضوح. (1)

لقد بدا الوأواء ماهراً في تكراره للحروف، إذ عرف ما يكرّر، وكيف يوزّع هذه الحروف؟ بحيث أعطت بُعداً إيقاعياً رائقاً... فهذه المهارة تجلّت في "حسن توزيع الحرف حين يتكرر، وليس يتأتى لكلّ شاعر". (2) ثم ينتقل الشاعر من تكرار الحرف إلى تكرار الكلمة، سواء أكان التكرار في البيت الواحد أو في البيت وأخيه، أو في أبيات المقطعة.

ويبدو أنّ لهذا النوع من التكرار عند الشاعر بُعداً نفسياً أو أنّ الأجواء النفسية للشاعر دفعته إلى تكرار مفردات بعينها، استدعاءً لفكرة ما أو حقيقة ما تعتمل في نفسه، وتلحّ عليه؛ فينقلنا بهذا التكرار إلى أجوائه النفسية، ويدفعنا إلى مشاركته حالته.

ومن الأمثلة على تكرار الكلمة في بيت واحد قوله: (3)

وكان يزروني منه خيالٌ   فلما أن جَفا مَنعَ الخيالا

فالتكرار هنا يُبرز معاناة الشاعر بسبب بُعد الحبيب وجفوته، فحتى الخيال صار بعيداً عنه، وله جافياً.

ويقول الوأواء من مقطعة أخرى في مقام الغزل: (4)

عِزّ الهوى في حكمها ذُلّ   والحكم في طُرْقِ الهوى جهلُ

---

(1) فقه اللغة، صبحي الصالح 279.

(2) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس 41.

(3) ديوان الوأواء 172.

(4) المصدر نفسه 251.

وبما أنّ المقام مقام غزل فقد كرر كلمة (الهوى)، التي ملأت عليه تفكيره وشغلت وجدانه، فهي من أكثر الكلمات تكراراً في ديوان الوأواء، فقد تكررت هذه اللفظة (45) مرة، هذا بالإضافة إلى مشتقاتها ومرادفاتها.

وما زال يكرر بعض الألفاظ بشكل لافت مثل (الدمع) التي من خلالها يبرز حزنه ويكشف عن حالته النفسية خاصة في مقام الغزل، ففي إحدى مقطعاته يقول: [(1)]

يتعشّق دمعي رسمَها فكأنّها   تظلُّ على رسمٍ من الدّمع واجبِ

فالحزن الذي يسيطر على الشاعر حال وقوفه على الطلل فرض عليه أن يسكب الدمع، فكرر الكلمة؛ ليوحي بمدى تعلقه بهذا الرسم الذي يذكره بالحبيب، ولا يبارح تفكيره.

وتعدّ كلمة (الدّمع) في أكثر الكلمات تكراراً في ديوان الوأواء، فقد تكررت (42) مرة.

ومن طريف تكراره قوله: [(2)] فثوبي والمُدام ولون خدّي   قريبٌ من قريبٍ من قريبِ

فتكرار كلمة (قريب) ثلاث مرات في الشطر الثاني أكّدت المعنى الذي قصد إليه الشاعر في صدر البيت، فربط ثلاثاً بثلاث؛ الثوب والمُدام ولون خدّه، مما يجعل القارئ يتصوّر هذه الصورة ويتحسسها.

لم يقتصر التكرار لدى الوأواء عند حدود الحرف والكلمة في البيت الواحد، بل تعدّاه إلى التكرار في الأبيات المتوالية، وسنقتصر على بعض المقطّعات التي منها قوله: [(3)]

أخفتْ عن القومِ ما أبدتْ عزيمتُهم   وأظهرتْ للنّوى والبيْن ما كُتما
بانوا فلم يبقَ لي في يوم بينِهُمُ   قلبٌ أُحمِّلُه من بَعْدهم ألما
فالبيْن يعشقُهم والشوقُ يعشقُني   والجسمُ مُذ فارقوني يعشقُ السَّقما
يا ليتني كنتُ أعمى يوم صاحَ بهم   حادي الرّحيل فما للبيْنِ ما رحِما!

---

(1) ديوان الوأواء 25.

(2) المصدر نفسه 37.

(3) المصدر نفسه 209-210.

إنّ البيْن يلحّ على الشاعر ويؤلمه، وقد ظهر هذا الألم من خلال تكرار كلمة (البين) عدّة مرات، وجاء بما يُرادفها من معانٍ كالنّوى؛ ليؤكد على أنّ البيْن قد أحزنه إلى الحدّ الذي جعله يتمنى العمى على أن يراهم راحلين. وكرر كلمة (العشق)؛ ليعبّر عن عشقه الشديد لهؤلاء الراحلين، وأنّ بُعدهم لن يثنيه عن عشقه لهم.

لقد تنوعت أشكال التكرار لدى الشاعر، فمن تكرار الحرف إلى تكرار اللفظة، ومن الاسم إلى الفعل. ففي قوله: (1)

أهوّن ما ألقى وليسَ يهونُ　　إذا لاحظَتني من هواكَ عيونُ

لئن قَطَع الواشون ما كان بَيْننا　　فحظُّكَ من قلبي عليكَ مَصونُ

وإن رُمتُ كتمان الهوى نطقتْ بهِ　　بوادرُ دمعٍ سُحْبُهُنَّ جفُونُ

أهونُ إذا ما عزّ من أنا عبدُهُ　　وما عزّ فيه الخَطْبُ ليس يهونُ

كرّر الفعل (يهون، أهون) والفعل (عزّ)، ولعله أراد بذلك أن يلفت القارئ إلى ما يعانيه الشاعر من هوان في سبيل من يحبّ، وبأنّه يريد للحبيب العزّ، فتكرار الفعل يدلّ على الحركة واستمرار الحدث. وكرر الاسم (الهوى)؛ ليؤكد على مدى تعلقه بالحبيب.

فالتكرار أسلوب تعبيري يصوّر انفعالات النفس، "فهو مفتاح ينشر الضوء في الصورة لاتصاله الوثيق بالوجدان". (2) وإنّ اللفظ المكرر هدفه الإثارة؛ حبّاً أو بغضاً أو في أي غرض من أغراض الكلام، فهو مرتبط –إلى حدّ بعيد– بقانون التردّد أو تداعي المعاني.

لهذا أراد الوأواء تقرير إحساسه بمعاني الحياة، فاتخذ التكرار أداة؛ ليعبّر بها عن مراده، وخاصة في مقام الغزل، فعبّر عن وجده، وشوقه، وحزنه؛ فأثار بذلك المتلقي وحرّك مشاعره، وأشاع في النص حرارة العاطفة.

---

(1) ديوان الوأواء 236.

(2) التكرير بين المثير والتأثير، عز الدين علي السيد 136.

وإذا كان التكرار وسيلة من وسائل تحسين اللفظ، وتوكيد المعنى، فقد استطاع الوأواء أن يوظفه؛ لتحقيق هـــذه الغاية مـــن خـــلال تنوُّع أساليـــب التكـــرار في ديوانـــه؛ فكـــرّر الحـــرف، واللفظـــة، والتركيب، وكرّر الأسماء والأفعال، كما استخدم الترادف، والترديد، والتجنيس كنمط تكراري. وهذه من جملة الشواهد التي تؤكد شاعرية الشاعر، وتمكّنه من أدواته.

فقد حاول البحث استقصاء بعض المفردات التي تكررت في ديوان الوأواء أكثر من غيرها، وكانت في معظمها تـــــدور حـــــول تجربتـــه الشخصيـــــة وأغراضـــــه الشعريـــــة؛ مثـــــل ألفـــــاظ: الهوى، والجفا، والبيْن، والسقم، والبدر، والشمس، والدموع، والقلب، والغصن، والقضيب، والفراق، والعين، والكثيب، والليل. وفـــي خمرياتـــــــه تكـــــررت مفـــــردات مثـــــل: الكـــــأس، والمـــــاء، والمـــــزج، والنشـــــوة، وسقـــــى، واللذة، وغيرها. وفـــــي وصفـــــه للطبيعـــــة تكـــــررت ألفاظ الريـــــاض، والزهـــــر، والليـــــل، والبـــــدر، والهـــــلال، والغصن، والنجوم...

وهكذا أدى التكرار دوره ووظيفته في توضيح المعنى وتأكيده وفي كشف تجربة الشاعر العاطفية أو حالته النفسية في فرحه وترحه، وفي نشوته أو لذّته، إلى جانب ما أداه التكرار من وظيفة إيقاعية موسيقية. وهذا يدلّ دلالة واضحة على تجربة غنية، وثقافة شعرية واسعة.

[ب] التضاد: أمّا التضاد، أو الأضداد فهو "كلّ شيء ضادّ شيئاً ليغلبه". (1) وورد التعريف ذاته في تاج العروس للزبيدي، وأضاف: "السواد ضدّ البياض، والموت ضدّ الحياة". (2) وقد عُني العرب بالأضداد، ووضعوا فيه مؤلفات كثيرة، فظهرت كتب الأضداد التي جمعت ألفاظاً تأخذ معنيين متضاديين، بحيث يمكن استخدام كـــــلّ لفظـــــــــة منهـــــــا لمعنييـــــــن متنافريـــــــن، "إذ أنّ كـــــلّ لفظـــــــة تعنـــــي الشيء وضدّه". (3)

والتضاد يعني اختلاف اللفظين لاختلاف المعنيين، كقولنا: ذهب وجاء، وقام وقعد، ويدٌ ورجل، وغيرها.

(1) لسان العرب، مادة (ضدد).

(2) تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الحسيني الزبيدي 310/8. (ضدد).

(3) اللغة ومعاجمها في المكتبة العربية، عبد اللطيف الصوفي 67

وذكر ابن فارس أنّ "من سنن العرب في الأسماء أن يسمّوا المتضادين باسم واحد، نحو "الجون" للأسود، و"الجون" للأبيض. قـــال: وأنكـــــر نــــاس هـــذا المـــذهـب، وأنّ العرب تأتـــي باســـــم واحد لشـــــــيء وضدّه، وهذا ليس بشيء". [1]

إنّ التضاد وسيلة من وسائل التنوّع في الألفاظ والأساليب، ويُعدّ خصيصة من خصائص اللغة العربية، إذ يكشف عن مرونتها وطواعيتها في "التنقّل بين السلب والإيجاب، والتعكيس والتنظير، وهو ما ليس له في اللغات الحيّة نظير". [2] وللطباق أو المطابقة أو التضاد أثره الكبير في إيضاح المعنى، وإبراز حسنه المراد، "فالضدّ يظهر حسنه الضدّ".

إنّ قدرة الوأواء وبراعته تتجلى في جمعه لأكثر من تشكيل من تشكيلات الصورة الفنية؛ ليؤكد المعنى الذي يريد، ويوضحه؛ ليترك في ذهن المتلقي أثراً، أو ليُحدث فيه تأثيراً، فجمع بين التشخيص، والتجسيم والتجسيد، والتضاد، والتكرار، وقد يكون ذلك كلّه في مقطعة واحدة، أو في بيت واحد. ومن ذلك قوله: [3] وكَشَّفتَ غيَم الغدرِ عن قَمرِ الوَفا فأشرقَ نُور الوصْلِ عن ظُلَمِ الجَفا

فقد جسّد الغدر، والوفا، والوصل، والجفا، وجعل هذه المعنويات محسوسات يستطيع المتلقي أن يدركها ويتحسس المعنى الذي أراده الشاعر، كما لم يُغفل التضاد الذي زاد في وضوح الصورة، وتأكيد المعنى، حيث طابق بين الغدر والوفا، والنور والظلم، والوصل والجفا.

ويعود الشاعر ليقول: [4] إذا قابل الليلَ البهيمَ بوجههِ أزالَ ضياء الصُّبحِ في ظلمةِ الدُّجى

إذ نلحظ التضاد في ذلك الليل البهيم الشديد الظلمة، ومـــــا توحي بـــــه هـــــذه الصـــــورة مـــــن السوداويــــــة، مقابل ضياء الصبح بما توحي به هذه الصورة من الأمل والإشراق.

---

(1) المزهر، السيوطي 318/1.
(2) دراسات في فقه اللغة، صبحي الصالح 313.
(3) ديوان الوأواء 8.
(4) المصدر نفسه 9.

أمّا في قوله: (1) رسمتْ لي رسومها كيف أشتا قُ إليها في جيئتي وذَهابي

فيطابق الشاعر بصورة حركية بين المجيء والذهاب، ولعلّه في ذلك أراد أن يوصل للمتلقي حركته الدائبة في سعيه للمحبوب، وفي أنّه يحبّه على أي حال من أحواله. وهذه الحركة بالتضاد تضفي على المعنى وضوحاً خاصاً وجمالاً فنياً يكشف عن براعة الشاعر وقدرته الفنية على التقريب بين هذه المتباعدات، وجمعها في صورة فنية لافتة.

كما نلحظ لجوء الشاعر إلى التكرار إلى جانب التضاد؛ ليؤكد المعنى ويوضحه في ذهن المتلقي، ففي قوله: (2)

أحياهُ من بعد المماتِ بوصلهِ وأماتَهُ بالهجرِ قبلَ مَماتهِ

ففي هذا التضاد بين الحياة والموت، والهجر والوصل إذ يستطيع المتلقي أن يلمح ومن ثم يدرك أثر الوصل والهجر على الشاعر، والتكرار يؤكد هذه المعاني التي يهدف إليها الشاعر.

وعلاقة التضاد تكسب الصورة معاني القوة، والجمال، وأخضع الشاعر الألوان إلى التضاد، ففي قوله: (3)

ســلـكـــانِ لـلـدّمــع محلــولٌ ومعقــودُ على التي لحدُها في القلب ملحودُ

ما سوّد الحزنُ مبيّضَّ السرور بها إلا وأيـــامُ عـمـــري بـعـدهـــا سودُ

لقد غرق الشاعر في الحزن على تلك التي جعل قلبه لها لحداً، فطابق بين محلول ومعقود؛ ليظهر جريان دموعه، ثم استغلّ الألوان لما فيها من إيحاءات ودلالات نفسية تكشف عن عاطفة الشاعر، فهذا الحزن الذي صوّره بالسواد أوحى هنا بالإحباط واليأس والحزن الشديد الذي يسيطر على الشاعر، وكان السرور المبيَضُّ في ظلّ وجود المحبوبة، وكيف صارت أيامه سوداء، مما يؤكد إحباطه ويأسه وسيطرة الحزن على نفسه.

---

(1) ديوان الوأواء 13.
(2) المصدر نفسه 59.
(3) المصدر نفسه 71.

وينوّع الشاعر في طباقه، فيلجأ إلى طباق السلب؛ ليزيد الصورة وضوحاً في ذهـــــــن المتلقي؛ وليكشــــــــف عــــــن المعاني التي يريد توصيلها، فيقول في ذلك: [(1)]

لا تدعْ عاجلَ السرور وبادرْ فَعَساهُ يعودُ أو لا يعودُ

إذ يطابق بين (يعود، ولا يعود)، طباق سلب، ليُظهر رؤيته في التعامل مع الحياة التي يعيشها؛ حياة اللهو والمجون، فهذا التضاد يكشف عن شاعر يبحث عن المتعة في وقتها ولا يريد تفويت أي فرصة إلى ذلك فقد تعود أو لا تعود.

ويظلّ التضاد ظاهرة بارزة في ديوان الوأواء، إذ يوظفه الشاعر في معظم أغراضه، بما يتناسب والغرض، وليعبر من خلاله عن انفعالاته وأحاسيسه. ففي مدحه للعقيقي يقول: [(2)]

لا بطيءُ الوقوفِ في فَلَكِ الحرْ بِ ولكنّه سريعُ المدارِ

في هذه الصورة الحركية يبرز التضاد؛ ليكشف عن براعة الممدوح في الكرّ والفرّ، فالحرب تحتاج إلى هذه القدرة الحركية، وهذا التضاد الظاهر في بطيء الوقوف، وسريع المدار، أضفى على الصورة وضوحاً وجلاء للمعنى.

ومن غزله قوله: [(3)] سبيل الهوى وعْرُ وبـــــــــردُ الـــهـــــــــــوى حَرُّ

وسرُّ الهوى جَهرُ وشهرُ الهوى دَهرُ

وبرُّ الــــــهــــــــوى بَحرُ ويــــــــومُ الـــــهوى شَهرُ

مقطعة سهلـــــــــة الألفاظ عذبـــــــة الموسيقى، مـــــــزج فيها الشاعر بيــــــن التضاد والتكـــــــرار الـــذي أضفى على الصورة قيمـــــة جماليـــــة ومعنويـــــة، فكـــــــرّر كلمـــــــة (الهـــــوى) ست مرات، كمــــا نلحـــــظ تكـــــرار حـــــــرف (الراء)؛ الذي أضفى على الموسيقى جرساً صاخباً لافتاً؛ لما يمتاز به هذا الحرف من التكرير.

(1) ديوان الوأواء 75.

(2) المصدر نفسه 97.

(3) المصدر نفسه 119.

وجاء التضاد ليزيد الصورة حسناً ورونقاً، فطابق الشاعر بين السرّ والجهر، والبرّ والبحر، واليوم والشهر، وهذا التضاد يشي بحال الهوى، ويحمل دلالات وإيحاءات نفسية تبرز معاناة شاعر جرّب الهوى، وما يعانيه أهله، فيومهم شهر، وشهرهم دهر، ولا يعرف حرقة الهوى إلا من يكابده.

وتطول قائمة الأبيات والمقطعات التي تحوي نماذج شتى من التضاد، وغيره من التشكيلات البلاغية التي تشفّ عن قدرة الشاعر وبراعته التصويرية، كما تبيّن هذه الأساليب تجربة الشاعر الغنية وثقافته الواسعة.

وإنّ الباحث يزعم أنّ هذه الوسائل الفنية التي يتوسل بها الشاعر للكشف عن تجربته وعن ثقافته، تكشف عن قيمة فنية عظيمة تتجلى في معظم أجزاء الديوان. فقد استطاع الشاعر أن يتجاوز حدود التقليد والمحاكاة لمن سبقوه أو عاصروه، بل جدّد في صوره، ورسم من خلالها ملامح شخصيته، وعبّر عن تجربته النفسية والعاطفية الخاصة.

مظاهر التجديد في الصورة الفنية عند الوأواء:

كلّ ما سبق يدفع إلى التساؤل: هل كان الوأواء مجدّداً في صوره؟ أو كان مجرد مقلّد لمن سبقه من الشعراء؟ لقد بينت الدراسة أنّ الوأواء نهل من دواوين الشعراء السابقين؛ كبشار وأبي نواس وأبي تمام، وغيرهم. فلا عجب –إذن– أن يتأثر بهذا المخزون الثقافي من التراث، وأن تتأثر صوره به. ولا يُعدّ الأمر منقصة في الشاعر، بل هو درب نهجه الشعراء إذ يتأثر اللاحق بالسابق.

أما أهم التجديدات التي استوقفت عديداً من النقاد وعلى رأسهم عبد القاهر الجرجاني، فكانت جمع الشاعر خمسة تشبيهات في بيت واحد في قوله: (1)

وأمطرتْ لؤلؤاً من نَرْجِسٍ وسَـــــقتْ   ورداً وعضّت على العُنّابِ بالبَرَدِ

فقد شبه الدموع باللؤلؤ من عيون كالنرجس، والخدود بالورد، وأطراف الأصابع أو الشفاه بعُنّاب تعضّ عليها أسنان كالبَرد. إلى جانب توظيفه لعنصريّ اللون والحركة في هذه الصور.

لم يقتصر الأمر على تعدّد الصور في البيت السابق، بل يُعدّ ذلك سمة بارزة في ديوان الشاعر، إذ يجمع أكثر من صورة أو لون بديعي في البيت، أو في المقطعة، فوظّف مظاهر الطبيعة والحضارة توظيفاً فنياً، وألبسه ثوباً من الوشي المزخرف معتمداً على خيال واسع، وحسّ مرهف.

فجاءت الصور متناسقة، متآلفة، فقارب بين المتباعدات، وطابق بين المتناقضات، ولم يتبع في ذلك حوشي الكلام أو غريبه، بل جاءت الألفاظ منسجمة ومتسقة مع المعاني والصور.

وجمع الشاعر الصورتين، والثلاث، والأربع في بيت واحد، فمن ذلك قوله: (2)

وتلـــوّت ملطومَـــــة الخـــــدّ بالورْ   دِ وعادت كالشّمس بعدَ الذَّهابِ

---

(1) ديوان الوأواء 84.

(2) المصدر نفسه 12.

في رياضٍ كأنّها ليس تَرضى باشتغالي بها عن الأحبابِ

فصوّر خدود المحبوبة بالورد، وبلون الشمس عند الغروب، ففي هذا المزج بين الطبيعة والمحبوبة رسم صورة فنية بديعة، وظّف فيها اللون والحركة.

ويقول كذلك: (1)

النرجسُ الغضُّ من أجفان مُقلتهِ والوردُ من خدّهِ والدرُّ من فيهِ

جمع الشاعر في البيت ثلاث صور؛ فصوّر العيون بالنرجس، والخدّ بالورد، والأسنان بالدرّ. ويظلّ الشاعر يلحّ على الإفادة من مظاهر الطبيعة والحضارة ليسقطها على جمال محبوبته، فهو يهيم بالطبيعة ويعيش بين أحضانها، ويسترضع ثدي فتنتها وسحرها.

ثم يوظّف الشاعر ثقافته وحسّه المرهف بصورة فنية تبرز إحساسه بجمال الأشياء، وتلمس مواطن الجمال فيها، فمن ذلك قوله: (2)

وكأنّ عَقربَ صُدغِهِ لما انثنتْ قافٌ معلقةٌ بعطفةِ فاءِ

صوّر شعر المحبوبة المتلوي على صُدغها بحرف قاف متعلق بفاء؛ لما لهذين الحرفين من التواءات، ولما في القاف من قوة وشدّة، والفاء من خفوت، فهذا الجمع بين المتناقضات أو المتباعدات خير دليل على حذق الشاعر ومهارته في اختياراته اللفظية؛ لإنتاج صوره، ولا يتأتى الأمر إلا لشاعر يمتلك حسّاً فنياً مرهفاً ويحسن الإفادة من أدواته.

ومن طريف صوره، تعدّد المشبه به، والمشبه واحد والاعتماد على التضاد، ففي قوله: (3)

كأنّ موشّى السُّحْبِ في جنباتِها صدورُ بُزاةٍ أو ظهور الجنادِبِ

يشبّه السّحب بألوانها المتباينة بصدور البزاة أو ظهور الجنادب، فجعل الصورة متحركة بألوان طريفة

---

(1) ديوان الوأواء 251.

(2) المصدر نفسه 4.

(3) المصدر نفسه 18.

تلفت المتلقي وتثير انتباهه. ويعود ليشبّه ليله الطويل عندما يقصر بلقاء من يحبّ بعدّة تشبيهات، فهو يُشبهه بخفقة القلب، أو قبلة العاشق، أو ردّ طرف المراقب.

ثم يشبّه كواكب هذا الليل الباكية على الليل القصير الجوانب بالأم الثكلى أو بهجر الحبائب بعضهم، ويوظّف التضاد (طويل، قصير)؛ ليضفي على الصورة بُعداً جمالياً ومعنوياً إذ يقول: [1]

وليـــلٍ طويلٍ كـــان لما قرنتُـــهُ برؤيــــةِ مـــن أهوى قصيــــرَ الجوانبِ

كخفقةِ قلبٍ أو كقُبلةِ عاشقٍ علـــى حَـــذرٍ أو ردّ طـــرْف المراقبِ

كواكبـــهُ تبكـــي عليـــه كأنّـمـــا ثكِلنَ الدّجى أو دُقْنَ هَجْر الحبائبِ

كمـــا يزخر ديـــوان الوأواء بالاستعارات المستوحـــاة مـــن بيئتـــه أو مـــن ثقافتـــه المستمـــدة مـــن التراث، فمن جميل استعاراته قوله: [2] وشادنٍ مُكتحلٍ بسحرِ أجفانُه سكرى بغيْرِ خمْرِ

فيصف المحبوب بالشادن، ويشبّه الأجفان بالجذلان سُكراً ونشوة من غير خمر.

ويقول في الاتجاه ذاته: [3] روحي وما أحويهِ من نشبٍ لشادنٍ فاتر الألحاظ والمُقَلِ

إذ يصف محبوبته بالشادن بألحاظه الفاترة ومقلته التي يقدّم روحه فداء لها.

ومن مدحه يقول: [4]

وأسْحَبُ ذيل العزْمِ في أرض همّةٍ إلـــى واهـــبٍ أمـــوالَـــــه للمـــواهبِ

إلى مـــن يظـــلُّ الجـــودُ يُـــقـــســـم أنّـــهُ هو الجُود موقوفاً على كلّ طالبِ

لقد جاءت الصورة متماشية مع الغرض، وجاءت الألفاظ منسجمة مع المعنى، وكذا الصورة التراثية، فوظّف التجسيم والتشخيص، وردّ العجز على الصدر.

ولقـــد عُني الـــوأواء بالصـــورة الكليـــة إلى جانب عنايتـــه بالصورة في البيت، ففي مقطعاته لوحات فنية متكاملة، ضمّت اللون والحركة والصوت، فظهر كلّ ذلك في تشكيل فني متلاحم الأجزاء.

---

(1) ديوان الوأواء 26.

(2) المصدر نفسه 103.

(3) المصدر نفسه 181.

(4) المصدر نفسه 27.

يقول متغزلاً، واصفاً جمال محبوبته: (1)

حـــازَ الجمـــال بـأســـرهِ فكأنّما قُسمـــتْ عليـــهِ محاسِنُ الأشياءِ

مُتبسّمٌ عن لؤلؤ رطْبٍ حكى بَـــرَداً تساقــطَ مـن عيون سماءِ

تُغني عن التّفاح حُمْرة خدِّه وتـنـــوبُ ريقتُـــهُ عـــن الصَّهباءِ

ويُدير عيناً في حديقةِ نرجسٍ كسوادِ يأسٍ فــي بياض رجــاءِ

ألا تُعدّ الأبيات لوحة فنية تأخذ بالألباب وتثير الخيال بتنوّع مفرداتها؟ لقد رسم الشاعر صورة محبوبته بأبهى ما تكون الصورة، فهو جمالٌ يأسر القلوب، فيه من كلّ الأشياء أحسنها. فاستعار، وطابق، ووظّف الألوان والحركات والتذوق. وبذلك تكون الصورة قد حققت أحد أهم وظائفها وهو التأثير بالمتلقي وتمكينه من إدراك المعنى.

ومما يدلّ على براعة الشاعر وتمكنه من أدواته الفنية استخدامه لأسلوب التكثيف في صوره، إذ عمد إلى حشد أكثر من صورة في بيت واحد أو مقطعة قصيرة، ومن ذلك قوله: (2)

زار بليلٍ على صباحٍ على قضيب على كثيبِ

فقد شبه شعر المحبوب بالليل، ووجهه بالصباح، وقوامه بالقضيب، وردِفيْه بالكثيب، فحشد أربع استعارات في بيت واحد، مما يُحفّز ذهن المتلقي لتصوُّر هذا الحبيب.

ويقول أيضاً: (3) تقنّعتْ بالدّجى فوقَ الضُّحى فَجلَتْ في عاجِ عارضِها لاماً من السَّبَجِ (*)

استعار الشاعر –في البيت السابق– وطابق، ووظّف ثقافته؛ لإخراج صورة بارعة في وصف المحبوبة.

---

(1) ديوان الوأواء 4.

(2) المصدر نفسه 37.

(3) المصدر نفسه 67.

(*) العارضين: العارض، الشعر على صفحة الخدّ أو العنق. لسان العرب– مادة (عرض).

ويعود الشاعر ليرسم لوحة فنية أخرى وفي غرض آخر، إذ يقول مادحاً سيف الدولة: (1)

تظـــلُّ المنايـــا تحـــتَ ظـــلّ سيوفِـــهِ إذا خـطـــر الـخـــطـــيُّ بـيـــن الكتائـــبِ (*)

يُنظّم نثر الطعْنِ في وجهِ طاعنٍ وينثرُ نَظْم الضرْب في وجـــهِ ضـــاربِ

وقد كتبتْ أيدي المنايـا وأعربـــتْ بشكْلِ العوالـــي فـوقَ خـــطّ القـــواضــــبِ (*)

لئـــن أقـعـــدتْ أسيافُـــهُ كـــلّ قائـــمٍ فـقـــد أرجـلـــتْ أرمـــاحُـــهُ كـــلّ راكِــــــبِ

إذا أبرقتْ ضَرْباً سيوفُك أمطرتْ رؤوسَ الأعادي فوق أرض المصائب

في هذه اللوحة الفنية المتكاملة الأركان حشد الشاعر معظم فنون البلاغة وألوان البديع؛ من تشبيه، وتجسيد، وتضاد، وتجنيس، ورد العجز على الصدر، ووظّف عناصر اللون، والحركة، والصوت.

فقد استطاع الشاعر أن ينقل المتلقي إلى أجواء المعركة ليتمثلها تدور رحاها، بسيوف لامعة كالبرق، ورؤوس الأعداء تتساقط كالمطر، فالمنايا تكتب وتُفصح عن واقع الحال.

ولكي تكتمل العناصر الفنية، اختار الشاعر قافية الباء؛ ليضفي على اللوحـــــة الفنيـــــة سحراً آخر، يتناسب ومضمون القصيدة، فالباء يتسم بوضوح المخرج وبالشدّة والقوة. بهذا استطاع المتلقي أن يتمثل المعركة، وأن يتصوّر قوة سيف الدولة وبسالته في خوضه لمعاركه.

وتخلص الدراسة إلى الزعم أنّ الوأواء لم يقف عند حدود الصورة التراثية، بل تعدّاها إلى التطوير والتجديد، إذ تمتعت صوره بقدْر كبير من النماء والتطوّر، والقدرة على التوليد، وهذا يجعل الباحث يدّعي أنّ الصورة أدّت وظيفتها ودورها في نقل المعنى إلى المتلقي، بشكل لا لبْسَ فيه ولا غموض.

---

(1) ديوان الوأواء 21–22.

(*) الخطيّ: السهم الصائب. لسان العرب، مادة (خطي).

(*) القواضب: قاضب، السيف القاطع. لسان العرب، مادة (قضب).

نتائج الدراسة وتوصياتها:

لم يكن الأمر سهلاً أمام الباحث، بل كانت الطريق وعرة، والمسالك غير واضحة المعالم. فقد كانت مصادر الدراسة ومراجعها شحيحة، والمتوفر منها لا يغطي جوانب الدراسة؛ لأنّ الشاعر لم يُولَ العناية الكبيرة، ولم يشر إليه المؤرخون إلا في بضع صفحات توزعت في تراجمهم لشعراء القرن الرابع الهجري. لكنْ جَهِد الباحث ما استطاع إلى ذلك سبيلاً في لملمة ما تناثر هنا وهناك، وتنسيقه بتبويب البحث واستقصاء المعلومة في مظانّها، على أمل أن يكون بذلك قد أسهم في بعث الحياة في صفحة من صفحات التراث العربي العظيم.

لقد أكّدت الدراسة إلى أنّ القرن الرابع الهجري يُعدّ في أزهى عصور الأدب نقداً وتأليفاً في مجالات البلاغة، وفي مختلف العلوم الأخرى. فكان القرن حدّاً فاصلاً بين دعاة هجر العربية والأخذ بثقافات الأمم الخرى كالفرس، ودعاة التمسك بالعربية والدفاع عنها والوقوف في وجه من يريدون الحطّ من مكانتها.

وتوصلت الدراسة إلى أنّ العصر كان يمور بالتحولات والمتغيرات السياسية والثقافية والاجتماعية التي تركت أثرها على شعر شعراء ذلك العصر، أغراضاً وصوراً فنية.

كما لا يمكن –في هذا المقام– إغفال أثر البيئة الدمشقية، وكذا مظاهر الحضارة والترف على الأغراض الشعرية والصور الفنية والأساليب اللغوية، إذ مالت لغة الشعراء إلى السلاسة والسهولة والعذوبة، ومالت صورهم إلى الانجذاب نحو الطبيعة فصوّروا الحدائق والرياض، والأطيار والأشجار، فكانت الطبيعة ملهمة الشعراء، يعيدون تشكيل لوحاتها بكلماتهم وصورهم.

وخليق بالباحث أن يذكر الحركة العلمية والأدبية الباهرة التي ازدهت بها حلب في ظلّ سيف الدولة الحمداني (333هـ–356هـ). فقد كان الأمير الحمداني راعياً للعلوم والآداب والفنون؛ مما جعل حلب كعبة الفلاسفة كالفارابي، واللغويين والنحاة أمثال أبي علي الفارسي، وابن جني، وابن خالويه.

كما ضمّ مجلسه الشعراء، فما اجتمع بباب أحد من الأمراء ما اجتمع ببابه من الشعراء، كما يذكر الثعالبي في يتيمته، وكان على رأس هؤلاء الشاعر العظيم المتنبي، وكشاجم، والسريّ الرّفاء، والببغاء، وغيرهم كثير. فترك هذا الملتقى الثقافي أثره الكبير على الحياة الأدبية والعلمية العربية في ذلك العصر.

وتوصلت الدراسة إلى أنّ القرن الرابع الهجري كان يزخر بالشعراء، وبخاصة في الشام. وترجم الثعالبي في يتيمته لعدد كبير منهم، وفضّلهم على الشعراء في بقية أرجاء الدولة الإسلامية آنذاك، وأنّ عدداً منهم لم تنل أعماله الشعرية حظّها من الدرس والتحليل.

وقد استحوذت أغراض الغزل ووصف الطبيعة والخمريات على نصيب وافر من شعر هؤلاء الشعراء. فكان للطبيعة الخلابة أثرها في ميل عدد منهم إلى اللهو والمجون، كما تركت حياة الترف أثرها على أغراضهم الشعرية، فانعكس ذلك على صورهم الفنية.

أما شاعرنا الوأواء فقد خلصت الدراسة إلى أنّه عاش حياة غلّفها الغموض فلم يُعرف تاريخ ولادته، أو وفاته. كما أنّ فترة صباه لم يتعرض لها المؤرخون من قريب أو بعيد.

فقد عرفه الناس ولمع اسمه بعد مدحه للعقيقي، كما كان لاتصاله بسيف الدولة ومدحه له ببضع قصائد أثر في ذيوع اسمه وشعره بين الناس.

وأظهرت الدراسة أنّ الوأواء شاعر الصورة، وشاعر الطبيعة الذي يمكننا أن نعدّه في طليعة الشعراء المبرزين في هذا المضمار، فقد استحسن شعره وصوره عدد من النقاد القدماء والمحدثين. ويكفيه أنّ بيته المشهور؛ "وأمطرت لؤلؤاً من نرجس"... تضمنته معظم كتب البلاغة ليُدَّرس للطلاب كمثال على الاستعارات الجميلة.

ومع ذلك لم يفرد أحد من النقاد عنواناً مستقلاً لتحليل شعر الشاعر ودراسته دراسة وافية مستفيضة تكشف عن شاعريته وموهبته.

ويعود الفضل في إخراج الشاعر من دائرة النسيان للمستشرق الروسي كراتشقوفسكي، الذي عمل على تحقيق ديوانه، وطبعه عام 1913م، وأعاد تدقيقه وتصويبه وطبعه مرة أخرى عام 1930م.

ثم ينبري الدهان لإعادة تحقيق الديوان في طبعة منقحة، وذيّله ببضع قصائد وردت في مؤلفات أخرى، مثل اليتيمة، أو تزيين الأسواق، أو الوفيات وغيرها.

ولا يمكن إغفال دراسة د. زاهر للشاعر وإعطائه بعض حقّه من الاهتمام والتحليل لشعره، فقد كانت الدراسة شاملة لكثير من الجوانب التي ألقت الضوء على مكانة الشاعر وإبداعاته، فكانت شمعة أضاءت الطريق للباحثين في شعر الوأواء وحياته؛ لإلقاء الضوء على براعته وقدرته التصويرية.

أما من حيث عقيدة الشاعر فإنّ الشام عرفت التشيع منذ أوائل القرن الرابع الهجري، فظهر عدد من الشعراء الذين جاهروا بتشيعهم، فيلقانا الصنوبري (334هـ) الذي يذكر ما يؤمن به من تشيع في عدد من قصائده. وكذا أبو فراس (357هـ) من أهم شعراء الشيعة، وله عدّة قصائد تصور عقيدته، ويُدافع فيها عن العلويين. [1]

أما الوأواء فلم يذكر في ديوانه ما يشي بتشيعه، وإيمانه بالتشيع عقيدة ومذهباً. حتى وإن ذكرت بعض الألفاظ المستوحاة من المذهب الشيعي، فقد كانت هذه الألفاظ مجرد مقال فرضه المقام، فهو قد مدح قطبين من أقطاب التشيّع، العقيقي، وسيف الدولة، فلا عجب –إذن– أن تَرِد مثل هذه الألفاظ في مديحه لهما إرضاء أو استرضاء. ومما يدفع إلى الزعم أنّ الشاعر لم يكن متشيعاً عدم ورود قصائد أو مقطعات يدافع فيها عن المذهب، أو يرثي الحسين ويبكيه كما فعل غيره من الشعراء الذين جاهروا بتشيعهم.

أما الصورة الفنية، فقد توصلت الدراسة إلى أنّ الوأواء استطاع أن يمزج بين الأصالة والتجديد، فمال إلى الصور التراثية في بعض غزلياته، ومطالع قصائد المدح. إذ احتذى حذو القدماء في صورهم ووقوفهم

---

(1) انظر وفيات الأعيان، ابن خلكان 127/1.

على الطلل، ومخاطبة الرسوم الدارسة.

وظهر تأثره ببشار في صوره، وبأبي نواس في خمرياته، وغزله، وبغيرهم من الشعراء الذين تتلمذ على دواوينهم.

ومع ذلك لـــــم يكن الشاعر مجرد مقلد لمن سبقوه، بل كــــان مجدداً في كثير من صوره التي وصف فيها الطبيعة، فقـــــــد أسقط على هذه الصور تجربته الشخصية وعاطفته الجياشة، فكانت صوره تعبيراً عن نفسيته، وتجربته الذاتية.

وتوصلت الدراسة إلى أنّ للشاعر فلسفة في الحياة إذ رآها قصيرة، فحاول اقتناص الفرص المتاحة؛ ليعيش حياة لاهية ماجنة يُمتّع فيها النفس بلذاذات مجالس اللهو والسمر التي شاعت في دمشق في القرن الرابع الهجري. وقد انعكست هذه الفلسفة أو الرؤية على صوره الفنية، وأغراضه الشعرية.

ولا يفوتنا أن نذكر أنّ المرأة شغلت الوأواء، فاحتلّ غرض الغزل حيزاً واسعاً من ديوانه، واستطاع الوأواء أن يجمع في غزله بين النقيضين، فهو عفيف عذري حين يبثّ محبوبه لواعج الهوى، ويزيد به الجوى؛ فتأرق العين ويترقرق الدمع فيها. وهو في تارات أخرى إباحيّ ماديّ يصف مفاتن محبوبه الجسدية.

وكشفت الدراسة أنّ الشاعر تأثّر في صوره الفنية في الغزل بالتراث، فشاعت في صوره ألفاظ مثل؛ الشادن، والظغائن... كما مزج الشاعر بين الطبيعة والغزل ووصف الخمر في كثير من مقطعاته.

وظلّت الخمرة معشوقة الشاعر، وملهمته، وأهم دواعي الشعر وأسبابه لديه، وهي سبيله للهروب من أحزانه كلّما ألم به عارض، فوصَف الخمرة، وصْفَ العارف بها، المدرك لآثارها، وخصائصها، وألوانها، فمزجها، وجعلها ذبيحة للماء، ووصف الساقي وتغزل به.

وتعدّدت مصادر الصورة عند الواواء، فقد أفاد من التراث، ومن الطبيعة وتنوع مفرداتها وجمالها الخلاب. كما أفاد من المظاهر الحضارية في البيئة الشامية، فشاعت لديه ألفاظ تراثية وأخرى حداثية.

وكشفت الدراسة عن براعة الشاعر في استخدام اللفظة الشعرية الرقيقة والسلسة في مقام الغزل ووصف الطبيعة، واللفظة الجزلة الفخمة في غرض المدح. فقد استطاع أن يحافظ على التقاليد الشعرية العربية الملتزمة بعمود الشعر. وأفاد

من مخزونه التراثي والثقافي في تشكيل صوره الفنية. فهذا التباين في استخدام اللغة لدى الشاعر يشفّ عن قدرته وبراعته في تقسيم الألفاظ على قدر المعاني، ورسم لوحات فنية رائعة تترك أثرها في المتلقي وتشدّه إلى المعنى شدّاً.

وطالما كانت الصورة الفنية وسيلة الشاعر للتعبير عن تجربته، وبها يتوسل للتأثير في المتلقي وإثارته لإدراك المعنى، فإنّ الوأواء استطاع أن يخلق بناء صورياً فنياً جمع فيه الصورة البلاغية الموروثة، ومختلف أشكال التصوير التجديدية المتوائمة مع روح العصر، والبيئة والحياة الاجتماعية في القرن الرابع الهجري. فبهذا التجديد استطاع الشاعر أن يحلّق بنا إلى آفاق أوسع وأعمق، في مجال التصوير الفني. فتجلّت ملامح شخصيته، وتجربته، ومساحات ثقافته في صوره.

لقد ذُكر في الفصل الأول أنّ الشاعر عانى في مطلع حياته البؤس والحرمان والفقر، ولكن هذا الفقر لم يَحُل بينه وبين تثقيف نفسه باطلاعه على شعر من سبقه ومن عاصره من الشعراء.

وتشاء الأقدار أن يلتقي العقيقي ويمدحه بقصيدة؛ لينال منه جائزة عليها، فخلق ذلك حافزاً لديه لمعاودة مدحه، مما جعل الشاعر يترك عمله في السوق؛ لتَحسُّن وضعه المالي.

وفي زيارة سيف الدولة لدمشق التقاه الشاعر ومدحه بقصيدة، ومن ثم انتقل إلى حلب ليمدحه بقصيدتين أخريين. وهذه المدائح لهذين الرجلين أجرت المال بين يدي الوأواء؛ فانصرف للهو والمجون والحياة العابثة؛ التي يبدو أنّه كان لديه استعداد فطريّ نحوها. فانغمس في هذه الحياة الماجنة.

كلّ ما سبق سقناه؛ لنصل إلى أنّ هذه الحياة بكلّ مجونها ولهوها ظهرت واضحة وجليّة في موضوعات الشاعر، وظهر أثرها على صوره ولغته. فقد انحصرت أغراضه أو كادت في الغزل، ووصف الطبيعة، والخمر، والمديح.

أمّا بقية الأغراض الأخرى فلم يكن لها أثر يُذكر في ديوانه، ففي الديوان قصيدة واحدة فقط في الهجاء. والفخر لم يتطرق له الشاعر في ديوانه، وقد تمت الإشارة إلى ذلك في الفصل الأول من هذه الدراسة.

وبعد استعراض الصورة الفنية عند الوأواء وتنوع تشكيلاتها ومفرداتها، يمكن الزّعم أنّه شاعر أتقن فن الرّسم بالكلمات، فاستخدم الخطوط، والألوان، والظلال، والحسيّ والمعنويّ؛ ليرسم صوره التي شكّلت بالتالي لوحة فنية ذات قيم جمالية ومعنوية، فأضفت على القصائد والمقطعات الإثارة والتشويق.

إنّ التنوّع في التصوير ظهر بانتقال الشاعر من الاستعارة بالتشخيص تارة، والتجسيم والتجسيد أخرى، إلى التشبيه بأشكاله المختلفة.

كما وظّف الشاعر الحواس في رسم صوره، وكان للصورة المرئية نصيب وافر في ديوانه، واستطاع مزج البصرية بالسمعية، والذوقية، والشميّة، مستعيناً –خلال ذلك– بالحركة والجمود، ومراعياً طبيعة الموقف، وما يقتضيه المقام.

أمّا ظاهرتا التضاد والتكرار فقد تمكن الشاعر باقتدار من توظيف هاتين الظاهرتين في خدمة صوره الفنية، فقد أضفيا على الصورة بُعداً جمالياً وقيمة معنوية.

كان من الطبيعي أن يقف الشاعر عند مشاهد الحسن والجمال في البيئة الدمشقية الخلابة؛ لما اتسمت به من تنوّع في مظاهر الطبيعة، تثير الوجدان، وتلهب العواطف؛ لذلك اهتزت لها نفسه، فامتزج لديه الوجدانيّ بالطبيعيّ، فصوّر الشاعر هذه البيئة بكلّ مكوناتها الطبيعية ومظاهرها الحضاريّة، وأسقط عليها حالته النفسية، وتجربته العاطفية.

لذلك رأينا أنّ الشاعر يمزج بين الألوان والحركات، فأعطى الألوان مساحة واسعة من ديوانه؛ لما لهذه الألوان من إيحاءات نفسية ورمزية، ودلالات شعورية تكشف عن تجربة الشاعر. فوظّف السواد والبياض؛ ليخلق من هذا التضاد إيحاء نفسياً يشي بما يرغب الشاعر إيصاله للمتلقي، فانعكست حالة الشاعر النفسية من خلال هذه الألوان؛ فالسواد يوحي بالحزن، وأحياناً بالقوة والشدّة. وإذا ما أراد إشاعة الأمل والتفاؤل يرمز له بالبياض، فأخذ البياض أبعاداً دلالية متعددة؛ مثل الأمل والتفاؤل، أو الطهر والنقاء والإخلاص.

لم يقف الأمر عند هذين اللونين فحسب، بل أفاد الشاعر من الأحمر؛ ليدلل على الحيويّة والنشاط، والشباب، وبخاصة عندما يستخدم اللون الوردي ليشبّه به خدّ المحبوب. كما وظّف اللون الأصفر والذهبي في وصفه للخمرة.

ويمكن القول إنّ الشاعر أفاد من هذه العلاقات بين الألوان؛ من تضاد، وإيحاء نفسيّ؛ ليرسم لوحاته الفنية التي تعكس نفسيته وتتواءم مع أغراضه الشعرية، هذا بالإضافة إلى القيمة الجمالية والفنية التي أضفتها هذه الألوان على الصورة الفنية.

وكان الشاعر دقيقاً في انتقائه لمرئياته من مكونات الطبيعة حوله، ومظاهر الحضارة والترف المحيطة به، فكانت صوره سهلة ومستساغة وقريبة إلى النفس، بعيدة عن الغموض والتعقيد.

وأفاد الوأواء من إمكانات ثقافته البلاغية التراثية فشبّه واستعار، ومن البديع فطابق وجانس، كلّ ذلك بلفظ رشيق؛ فيه سلاسة وليونة الحضر، وجزالة وفخامة اللفظة التراثية، فالوضوح في الصورة سمة تميز بها الشاعر، ويُعدّ الوضوح في أهم القيم التي طالب بها النقاد العرب، فمَهمة الشاعر تكمن في إيصال تجربته للمتلقي.

وجاءت صور الوأواء بعيدة عن المجردات، فألبس المعنويّ ثياب الحسيّ، فحافظ بذلك على المحاكاة الحسيّة لظواهر الأشياء التي وظّفها في صوره الفنية.

إذن لم يكن الوأواء مجرد ناقل للواقع أما محاكياً له، بل أضفى على هذا الواقع مسحة جمالية، فبثّ الحياة والروح في الجوامد، فجسّد وجسّم وشخص، واستعار، وجانس، وطابق... .

كلّ هذه التشكيلات الفنية تركت أثراً وتأثيراً في المتلقي؛ ليتفاعل مع الصورة ويتقبل المعنى بالإضافة إلى الإحساس بالمتعة الفنية والجمالية. ولم تكن الصورة عند الوأواء مجرد صورة تقريرية تحقق التطابق او التناظر بين المشبه والمشبه به، ولم تكن محدودة ثابتة، ولم تكن مجرد تسجيل لمدركات الحسّ خارج نطاق الشاعر، بل استطاع برهافة حسّه أن يخلع على مظاهر الطبيعة رؤيته للحياة وفلسفته الخاصة. فكان التشبيـــه أو الاستعـــارة نوعاً من التجسيـــد الحسيّ لتجربـــة الوأواء التي تساعـــده في التعبيـــر عن حالته الشعورية والنفسية.

وإذا كان الشعر وهج الشعور، وتعبيراً عن نار أشواق الضمير، وتصويراً لعواطف تموج في الصدور؛ فإنّه يُستشفّ من خلال كثرة المقطعات في ديوان الشاعر، أنّه نظم الشعر في لحظات انفعاليّة، وثورة نفس جامحة، فكان ينظم ما يجيش في صدره في هذه اللحظات التي شكّلت حافزاً قويّاً للتعبير عما يعتمل في هذه النفس الشاعرية المرهفة من مشاعر وانفعالات؛ لذلك يلمح القارئ في مقطعات الشاعر دواعي الفرح والحزن، والحبّ والشوق، والضحك والبكاء، ونشوة

الشراب، وكلّها انفعالات تعدّ من دواعي الشعر؛ مما يشير إلى أنّه كان يستدعيه الداعي فيستجيب له؛ لذلك انحصرت أغراضه الشعرية أو كادت في الغزل، ووصف الطبيعة والخمريات، وهي أغراض لا شكّ يستدعيها لدى الشاعر لحظات انفعالية خاصة، فتنثال الصور والقوافي والإيقاع عليه انثيالاً عفوياً.

فكانت المقطعات الأوفر حظّاً في ديوان الوأواء، ولعلّه رأى أنّ المقطعات أقرب إلى نفسه الباحثة عن اللذة والمتعـــــة، وهي أولج في المسامع، وأجول بين الناس. فعندما سُئل عقيل بن عُلّفة: (*) "لمَ لا تُطيل؟ قال: يكفيــــــــــــــك من القلادة ما أحاط بالعنق". (1)

(*) عَقيل بن عُلّفة: عقيل بن عُلّفة بن الحارث بن معاوية اليربوعيّ الذبيانيّ؛ شاعر مجيد مُقلّ، من شعراء الدولة الأموية. الأعلام، الزركلي **242/4**.
(1) العمدة، ابن رشيق القيرواني **157**.

إنّ مقطعات الشاعر وقصائده شكّلــت بنيــة فنيــة منبثقـــة مـــــن تآلـــــف واندمــــــــاج بيـــن اللغة والمضمـــون، مما حقّق قيمة جمالية، ولغة شعرية ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالمعاناة الشعورية، فكانت المفردات والصور ذات دلالات انتمائية للأنا بكلّ أبعادها لدى الشاعر، وكذلك لواقع بيئي واجتماعي له خصوصياته.

وتوصلت الدراســـة إلى أنّ صور الوأواء تعدّ وجهاً مشرقاً في بنائها وتنوعها، استطاع من خلالها أن يؤلف تأليفاً جديداً للأشياء المعروفة التي يعيشها الشاعر بوجدان مرهف وقدرة خياليـــــــة حوّلت ذلك الوجدان إلى صورة فنية تراوحت بين الحسيّة والذهنية؛ فهي منطلقة من واقع متحرك لشاعر لا يهدأ له بال، يتنقل في الرياض المزهرة وفي مجالس اللهو والسمر بين ساقيات يقدّمن الشراب للعابثين واللاهين؛ مما شكّل حافزاً لخيال واسع وحسّ مرهف أن يحوّم في عوالم تعبيرية بالاستعارة تارة، والتشبيه تارة أخرى، وبمختلف الألوان البديعية من تجانس وتضاد وغيرهما.

فالصورة الفنية عند الشاعر كانت متكافئة متعادلة من حيث التنوّع والإيحاءات؛ لذا يستطيع القارئ أن يتذوقها ويقدّر قيمتها الجمالية. فتحققت بذلك وظيفة الصورة إذ تركت أثرها في المتلقي، وتحققت الاستجابة لديه بالتفاعل مع هذه الصور، وتلمس المعاني التي تطرقها. لذلك يحسّ المتلقي باللقاء الحميم بين بناء القصيدة وصورتها ومضمونها.

لقد تجـــــــــاوزت الصورة في شعر الوأواء دلالاتها الزخرفية والتزويقية بالمعنى البلاغي إلى كونها عملاً فنياً نابضاً بالحياة والحركة، فكانت كما يقول لويس: "رسم قوامه الكلمات" (1) فاستطاع الشاعر بصوره أن يوصل إلى خيالنا صوراً أكثر إتقاناً وإبداعاً من الواقع الذي تحاكيه.

(1) الصورة الشعرية، سيسل دي لويس 23.

وتبين للباحث أنّ الصورة المرئيـــــــــة والمسموعـــــــــــة كـــــــان لهـــــا حضور بارز في الديوان، لذلك انعكست البيئة الشامية بكلّ مكوناتها الطبيعية في هذه الصور، كما استطاع الشاعر أن يوائم بين عاطفته ومرئياته ومسموعاته، فرأينا تلك العواطف التي تتراوح بين الفرح والسرور والضحك والبكاء، والألم والشوق، فالنرجس يضحك أو يبكي؛ ليعكس الشاعر عن طريقه حالة نفسية، أو موقفاً انفعالياً، فالعواطف الصادقة تعمق استجابة المتلقي للصورة؛ ليدرك بالتالي متعتها الجمالية، وقيمتها المعنوية. ومما يلفت النظر قدرة الشاعر على التوحيد بين الإنسان والطبيعة، فظهر التشخيص جلياً في معظم قصائــده ومقطعاتـــه، فاستطاع أن يعبّـــر عــــــن المعنويّ بالحسيّ، وأفـــاد الشاعر من التجسيم والتجسيد فخلق في المجردات حياة، وقدّم المعنوي في جسد ماديّ، ليظلّ المتلقي على صلة بالمرئيّ من أحاسيس الشاعر.

إذن الديوان غني بكلّ أشكال الصور الفنية التي أفاد فيها الشاعر من مخزونه التراثي، ومن معطيات الحضارة ومكونات البيئة من حوله. فوجدنا الصورة الانفعالية؛ الحركية، والجامدة، والصورة الإيحائية والمباشرة. كما لم تغب الألوان عن صور الوأواء، فقد أفاد من الدلالات الإيحائية للألوان؛ فبرز اللون الأسود، والأبيض، والوردي، والأصفر، والأحمر، والأخضر، فوظّف هذه الألوان؛ ليعكس حالة شعورية خاصة، فجعل من اللون الأسود دليل حزن تارة، وقوة وشدة تارة أخرى، أما اللون الأحمر او الوردي فقد وظفه توظيفاً رائعاً وبخاصة في غزله؛ ليرمز به إلى جمال المحبوب، وحيائه، وشبابه المتفجّر، فجعـــــــل في هـــــــذا اللـــــــون قابليــــــة للحركـــــــة والحيوية. فكان لكلّ لون من هذه الألوان دلالته الإيحائية والرمزية التي أدت وظيفتها فأضفت على الصورة بهاء ورونقاً، مما استفزّ خيال المتلقي وأثار انتباهه إلى هذه الصور الفنية الخلاقة.

ويلفت الدارس لديوان الوأواء عنايته الشديدة بظواهر تخدم صورته الفنية، كالتضاد، والتكرار، فقد برزت هاتان الظاهرتان في كثير من مقطعاته وقصائده، فطابق في البيت، وفي المقطعة، كما لجأ

إلى تكرار الحرف، أو اللفظة، أو التركيب، فأبرز بذلك مقومات أسلوبية أضفت على شعره نغمة إيقاعية موسيقية انعكست على القصيدة صورة ومعنى.

ومن الظواهر اللافتة في شعر الواواء؛ التشخيص والتجسيد، والتجسيم، فقد وظّف الشاعر هذه الظواهر في تشكيل صوره وتلوينها، فكان ديوانه معرضاً فنياً حوى مختلف الفنون البلاغية والبديعية.

وكشفت الدراسة عن ظاهرتين أفاد منهما الوأواء في إضفاء بعد معنوي وتنوع موسيقي لقصائده ومقطعاته ألا وهما ظاهرتا التكرار والتضاد ، فوظّف الشاعر هاتين الظاهرتين باقتدار عجيب، إذ تنقل من تكرار الحرف إلى العبارة، وكان تكراراً أحسن فيه الشاعر اختيار الحرف أو المفردة الموحية ذات الدلالة النفسية والمعنوية؛ ليكشف من خلالها عن تجربته الذاتية وعواطفه وأحاسيسه.

وأفاد الشاعر من ظاهرة التضاد، فألف بين المتناقضات، وقارب بين المتباعدات، مما ترك أثره الواضح في المتلقي ولفت انتباه السامع إلى المعنى. فكلّ هذه الظواهر أفاد منها الوأواء في تشكيل صوره الفنية؛ ليحقق أهم أهدافها، وهي التأثير بالمتلقي للوصول إلى المعنى وإن جاز القول معنى المعنى الذي تضيفه الصورة على المعاني؛ بإيحاءاتها ودلالاتها ورمزيتها.

لا يمكن الزعم بحال من الأحوال أنّ هذه الدراسة أوفت الشاعر كلّ حقّه، أو أنّها قالت كلمة الفصل في الصورة الفنية لديه. ولكن يمكن القول إنّها فتحت نافذة البحث والتنقير، وألقت الضوء على بعض الجوانب في حياة الوأواء الغامضة، وأشارت إلى تنوع الصورة الفنية لديه.

والشاعر حاله كحال غيره من شعراء القرن الرابع الهجري بحاجة إلى مزيد من التحليل والدراسة والبحث، بحيث يُوفى شعراء هذا القرن حقّهم.

فهم على كثرتهم لم ينل عدد كبير منهم ما يستحقه من دراسة وتحليل، كالزاهي، والناشئ الأصغر، والصنوبري، وكشاجم، والسريّ الرّفاء، وغيرهم فهم كثر. فتراثنا العربي يزخر بكثير من الصفحات الناصعة التي تحتاج إلى يد صنّاع خبير، وناقد قدير يفتح الأبواب ليستخرج هذه الكنوز الثمينة؛ لعلّ الأجيال تفيد منها.

وكثيرة هي العنوانات التي تحتاج إلى البحث والتحليل مثل ظاهرة التكرار، والتضاد، والتشخيص، وغير ذلك. جملة القول إنّ هذه الدراسة تعدّ مجرّد لبنة في بناءشعري شامخ لشاعر امتلك ناصية البيان، وزمام اللغة، فشكّل لوحات فنية متكاملة الأركان، استطاعت أن تلفت الدارس وتثير انتباهه.

المصادر والمراجع

1) **القرآن الكريم.**

2) **الموسوعة العربية الميسرة** (2001م). دار الجيل، الجمعية المصرية ، بيروت، القاهرة .

3) ابن الأثير، ضياء الدين (1959م). **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**– تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة, مطبعة السعادة, مصر.

4) إحسان، عباس (د.ت). **فن الشعر**, دار الثقافة , بيروت.

5) إسماعيل، عز الدين (1972م). **الشعر العربي المعاصر**, دار الثقافة, بيروت.

6) الأصفهاني، الراغب (د.ت). **المفردات في غريب القرآن**– تحقيق محمد سيد كيلاني, مطبعة مصطفى الحلبي, مصر.

7) الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (د.ت). **الأغاني**, دار إحياء التراث العربي, بيروت.

8) الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر (1973م). **الموازنة بين أبي تمام والبحتري**– تحقيق أحمد صقر, دار المعارف, القاهرة.

9) أمين، أحمد (1997م). **ضحى الإسلام** , الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة.

10) أمين، أحمد (1948م). **ظهر الإسلام**, لجنة التأليف والنشر, القاهرة.

11) الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم (1963م). **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**– تحقيق عبد السلام هارون, دار المعارف, القاهرة.

12) الأنطاكي، داوود (1993م). **تزيين الأسواق في أخبار العشاق**, دار عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع, بيروت.

13) أنيس، إبراهيم (1952م). **موسيقى الشعر**, مكتبة الأنجلو المصرية, مصر.

14) البحتري، أبو عبادة الوليد بن عبيد (1967م). **ديوان البحتري**– تحقيق كامل الصيرفي, دار المعارف, القاهرة.

15) بشار بن برد بن يرجوخ (2009م). **ديوان بشار بن برد**– تحقيق مهدي ناصر الدين, دار الكتب العلمية, لبنان.

16) البصير، كامل حسن (1987م). **الصورة الفنية في البيان العربي**, مطبعة المجمع العلمي العراقي, بغداد.

17) البطل، علي (1981م). **الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري**, دار الأندلس, بيروت.

18) البهاء زهير، زهير بن يحيى بن جعفر (1977م). **ديوان البهاء زهير**– تحقيق ظاهر الجبلاوي، وأبو الفضل إبراهيم, دار المعارف, القاهرة.

19) أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي (د.ت). **ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي**– تحقيق محمد عبده عزام, دار المعارف, القاهرة.

20) الثعالبي، أبو منصور عبد الملك (1983م). **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر**– تحقيق مفيد قمحية, دار الكتب العلمية, بيروت.

21) ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى بن يزيد (291هـ). **قواعد الشعر**– تحقيق رمضان عبد التواب, دار المعارف, القاهرة.

22) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (1985م). **الحيوان**– تحقيق عبد السلام هارون, مكتبة الخانجي, القاهرة.

23) الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد (1992م). **دلائل الإعجاز**– تحقيق محمود محمد شاكر, مطبعة المدني, القاهرة.

24) الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد (1976م). **أسرار البلاغة**– شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي, مكتبة المتنبي, القاهرة.

25) الجرجاني، أبو الحسن علي بن عبد العزيز (2006م). **الوساطة بين المتنبي وخصومه**– تحقيق أبو الفضل إبراهيم، وعلي البجاوي, المكتبة العصرية, بيروت.

26) الجرجاني، أبو الحسن علي بن عبد العزيز (1996م). **التعريفات**– تحقيق عبد الرحمن عميرة, عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع, لبنان.

27) الجمحي، ابن سلام (د.ت). **طبقات فحـول الشعـــراء**– تحقيق محمود محمد شاكر, دار المدني, جدة.

28) ابن الجوزي، سبط (1990م). **مـــرآة الـــــزمـــــــان**- تحقيـــــــق جنـــــــان خليــــــل الهموندي، الدار الوطنية، بغـــــــداد.

29) الجوهري، أبو نصر إسماعيل بن حماد (د.ت) .**تاج اللغة وصحاح العربية**- أحمد عبد الغفور عطار, دار العلم للملايين, بيروت.

30) حسين، خالد حسين (1999م). **مجلــة الموقـــف الأدبـــــي** ، اتحــــــاد الكتــــــاب العـــــــــرب عدد (335), دمشـــــــق.

31) حسين، طه (د.ت). **حديث الأربعاء**, دار العلم للملايين, بيروت.

32) الحسين، قصي (د.ت). **أعلام الحركة الأدبية واللغوية في بلاد الشام (بلاط سيف الدولة)**, دار الشمال للطباعة والنشر, لبنان.

33) الحطيئة، جرول بن أوس (1992م). **ديوان الحطيئة**- تحقيق حمدو طماس, دار المعرفة للطباعة والنشر, بيروت.

34) الحلبي، نجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير (د.ت). **جوهر الكـــنــــز**, منشأة المعارف, الإسكندريـــــــة.

35) الحموي، ابن حجة تقي الدين أبي بكر علي بن عبد الله (1987م). **خزانة الأدب وغاية الأرب**- تحقيق عصام شعيتو، مكتبة الهلال، بيروت.

36) ابن خلكان، أبو عباس شمس الدين أحمد بن محمد (2009م). **وفيات الأعيان**- تحقيق إحسان عباس, دار صادر, بيروت.

37) خليفة، حاجي (1992م). **كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون**- تحقيق محمد شرف الدين, دار الكتب العلمية, بيروت.

38) الدمشقي، محمد بن أحمد الغساني، أبو الفرج (1993م). **ديوان الوأواء الدمشقي**- تحقيق سامي الدّهان, دار صادر, بيروت.

39) ديك الجن، عبد السلام بن رغبان (1960م). **ديوان ديك الجن**- جمع وشرح عبد المعين الملوحي ويحيى الدين درويش, مطبعة الفجر, حمص.

40) الرّباعي، عبد القادر (1999م). **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت.

41) ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (1981م). **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**- تحقيق محي الدين عبد الحميد, دار الجيل, بيروت.

42) ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (1972م). **قراضة الذهب في نقد أشعار العرب**- تحقيق الشاذلي بو يحيى, الشركة التونسية للتوزيع, تونس.

43) ابن الرومي، علي بن العباس بن جُريح (1974م). **ديوان ابن الرومي**- تحقيق حسن نصار, دار الكتب المصرية, القاهرة.

44) ابن الريب، مالك (د.ت). **ديوان مالك**- تحقيق نوري حموري القيسي, مجلة معهد المخطوطات العربية, القاهرة.

45) زاهر، جمال (2007م). **شعــــــر الوأواء الدمشقي، دراسة فنية**, دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر, مصر.

46) الزبيدي، محمد مرتضى (د.ت). **تاج العروس من جواهر القاموس**, دار الهداية ,الرياض.

47) الزركلي، خير الدين (1997م) .**الأعلام**, دار العلم للملايين, لبنان.

48) الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر (1984م). **أساس البلاغة**- تحقيق عبد الرحيم محمود, دار التنوير العربي, بيروت.

49) الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر (2002م). **تفسير الكشاف**- اعتنى به وعلّق عليه خليل مأمون شيما, دار المعرفة, بيروت.

50) الزيات، أحمد حسن (1973م). **دفاع عن البلاغة**, عالم الكتب, القاهرة.

51) زيدان، جورجي (1991م). **تاريخ آداب اللغة العربية**, مكتبة الجيل, بيروت.

52) سلام، محمد زغلول (1999م). **الأدب في عصر العباسيين**, منشأة المعارف, الإسكندرية.

53) سويف، مصطفى (1969م). **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعـــر خاصـــة**, دار المعارف, مصر.

54) السيد، عز الدين علي (1986م). **التكرير بين المثير والتأثير**, عالم الكتب, بيروت.

55) السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر بن محمد جلال الدين (2009م). **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**– تحقيق الشربيني شريدة, دار الحديث, القاهرة.

56) السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر بن محمد جلال الدين (1426هـ). **الإتقان في علوم القرآن**– تحقيق مركز الدراسات القرآنية, مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف, السعودية.

57) الشايب، أحمد (1994م). **أصول النقد الأدبي**, مكتبة النهضة المصرية, القاهرة.

58) شرف، حفني محمد (د.ت). **الصورة البيانية**, دار نهضة مصر, مصر.

59) الشريشي، أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي (د.ت). **شرح مقامات الحريري**, المطبعة الأميرية, بولاق.

60)الصالح، صبحي (1960م). **دراسات في فقه اللغة**, دار العلم للملايين, بيروت.

61) الصائغ، عبد الإله (2000م). **النقد الأدبي الحديث وخطاب التنظير النظرية وتحليل النص**, مركز عبادي للدارسات والنشر, صنعاء.

62) صبح، علي علي (د.ت). **الصورة الأدبية تأريخ ونقد**, دار إحياء الكتب العربية, مصر.

63) صبح، علي علي (1996م). **البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي**, المكتبة الأزهرية للتراث, مصر.

64) الصوفي، عبد اللطيف (1986م). **اللغة ومعاجمها في المكتبة العربية**, دار طلاس للدراسات والنشر, دمشق.

65) ضيف، شوقي (د.ت). **في النقد الأدبي**, دار المعارف, القاهرة.

66) ضيف، شوقي (2003م). **دراسات في الشعر العربي المعاصر**, دار المعارف, القاهرة.

67) ضيف، شوقي (د.ت). **تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول**, دار المعارف القاهرة.

68) ضيف، شوقي (1990م). **تاريـــخ الأدب العربـــــي، عصـــر الدول والإمارات، الشام**, دار المعارف, القاهـــــرة.

69) ابن اطباطبا، محمد بن أحمد أبو الحسن (1956م). **عيار الشعر**- تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام,المكتبة التجارية الكبرى, القاهرة.

70) طبل، حسن (1985م). **المعنى الشعري في التراث النقدي والبلاغي**, مكتبة الزهراء, القاهرة.

71) العاملي، محسن الأمين (1998م). **أعيان الشيعة**, دار الهدى للطباعة والنشر, مصر.

72) عبد الجابر، سعود (1981م). **الشعر في رحاب سيف الدولة**, مؤسسة الرسالة, بيروت.

73) عبد الرحمن، نصرت (1982م). **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث**, مكتبة الأقصى, عمان.

74) عبد الله، محمد حسن (1981م). **الصورة والبناء الشعري**, دار المعارف, مصر.

75) ابن العديم، عمر بن أحمد بن هبة الله بن أبي جرادة العقيلي (د.ت). **بغية الطلب في تاريخ حلب**، دار الفكر، بيروت.

76) عساف، ساسين سيمون (د.ت). **الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس**, دار الكتاب العربي, بيروت.

77) العسكري، أبو الهلال الحسن بن عبد الله بن سهل (1994م). **ديوان المعاني**- تحقيق أحمد حسن بسج, دار الكتب العلمية, بيروت.

78) العسكري، أبو الهلال الحسن بن عبد الله بن سهل (1986م). **الصناعتين؛ الكتابة والشعر**- تحقيق علي البجاوي، وأبو الفضل إبراهيم, المكتبة العصرية, لبنان.

79) عصفور، جابر أحمد (1974م). **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**, دار الثقافة للطباعة والنشر, القاهرة.

80) العقاد، عباس محمود (1967م). **ابن الرومي حياته من شعره**, دار الكتاب العربي، بيروت.

81) الغزولي، علاء الدين عبد الله البهائي (1998م). **مطالع البدور في منازل السرور**, دار الفكر العربي للنشر والتوزيع, مصر.

82) أبو فراس، الحارث بن سعيد بن حمدان التغلبيّ (1944م). **ديوان أبي فراس**- تحقيق سامي الدّهان, دار المعارف, لبنان.

83) فروخ، عمر (1981م). **تاريخ الأدب العربي (الأعصر العباسية)**, دار العلم للملايين, بيروت.

84) الفيروز أبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب (1978م). **القاموس المحيط**- جمعه نصر الهوريني, دار الفكر, بيروت.

85) ابن قتيبة، أبو محمد بن عبد الله بن مسلم الدينوريّ (1966م). **الشعر والشعراء**- تحقيق أحمد محمد شاكر, دار المعارف, القاهرة.

86) قدامـــــة، قدامة بن جعفر (د.ت). **نقـــــد الشعـــــــر**- تحقيق عبـــد المنعـــم خفاجي, دار الكتب العلمية, بيروت.

87) القرطاجني، أبو الحسن حازم (1966م). **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**- تحقيق محمد الحبيب بن خوجة, دار الكتب الشرقية, تونس.

88) القطّ، عبد القادر (2003م). **الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر**- دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

89) القفطي، جمال الدين أبو الحسن علي الشيباني (1988م). **المحمدون من الشعراء وأشعارهم**- تحقيق رياض عبد الحميد مراد, دار ابن كثير, بيروت.

90) كبابة، وحيد صبحي (1999م). **الصورة الفنية في شعر الطائيّيْن بين الانفعال والحسّ**, اتحاد الكتاب العربي، مكتبة الأسد, دمشق.

91) الكتبي، محمد بن شاكر (د.ت). **فوات الوفيات**- تحقيق إحسان عباس, دار صادر, بيروت.

92) ابن كثير، إسماعيل بن عمر (1401هـ). **تفسير القرآن العظيم**, دار الفكر, بيروت.

93) كحالة، عمر رضا (د.ت). **معجم المؤلفين**, دار إحياء التراث, لبنان.

94) كشاجم، محمود بن الحسن (1998م). **ديوان كشاجم**- تحقيق محمد حسن إسماعيل, دار الكتب العلمية, بيروت.

95) كشاجم، محمود بن الحسن (د.ت). **أدب النديم**, منشورات الجمل, لبنان.

96) كولردج، صمويل تلير (د.ت). **النظرية الرومانتيكية في الشعر**– ترجمة عبد الحكيم حسان، دار المعارف، مصر.

97) الكيالي، سامي (د.ت). **سيف الدولة وعصر الحمدانيين**, دار المعارف, القاهرة.

98) لويس، سي ديلوس (1982م). **الصورة الشعرية**– ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين, منشورات وزارة الثقافة والإعلام, بغداد.

99)المازني، إبراهيم عبد القادر (1976م). **حصاد الهشيم**, دار الشروق, بيروت.

100) المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين (1978م). **ديوان المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري**– تحقيق مصطفى السقا، وإبراهيم الأنباري، وعبد الحفيظ شلبي, دار المعرفة, بيروت.

101) محمد، الوليّ (1990م). **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي**, المركز الثقافي العربي, بيروت.

102) المرتضى، الشريف (1967م). **أمالي المرتضى**– تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم , المكتبة العصرية للطباعة والنشر, مصر.

103) المرزباني، أبو عبيد الله محمد بن عمران (1965م). **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء**– تحقيق علي البجاوي, دار نهضة مصر, مصر.

104) المرزوقي، أحمد بن محمد بن الحسن (1951م). **شرح ديوان الحماسة**– تحقيق أحمد أمين، وعبد السلام هارون, مطبعة لجنة التأليف للترجمة والنشر, القاهرة.

105) ابن المعتز، عبد الله بن المعتز بن المتوكل (1995م). **ديوان ابن المعتز**– شرح يوسف شكري، دار الجيل، بيروت .

106) المقدسي، أنيس (1936م). **أمراء الشعر العباسي**، المطبعة الأمريكانية ، بيروت.

106) مكي، الطاهر أحمد (1980م). **الشعر العربي المعاصر**، دار المعارف، القاهرة.

108) الملائكة، نازك (1965م). **قضايا الشعر المعاصر**، مكتبة النهضة، بغداد.

109) مندور، محمد (2004م). **في الميزان الجديد**، نهضة مصر، مصر .

110) ابن منظور، جمال الدين بن مكرم (1300هـ). **لسان العرب** ، المطبعة الأميرية، بولاق.

111) ناصف، مصطفى (1958م). **الصورة الأدبية**، مكتبة مصر، مصر.

112) الناعوري، عيسى (1967م). **أدب المهجر**، دار المعارف، مصر.

113) نافع، عبد الفتاح صالح (1983م). **الصورة في شعر بشار بن برد**، دار الفكر، عمان.

114) ابن النديم، أبو الفرج محمد بن اسحاق (1997). **الفهرست**- تحقيق إبراهيم رمضان، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت.

115) أبو نواس، الحسن بن هاني (1984م). **ديوان أبي نواس**- تحقيق أحمد عبد المجيد غزالي، دار الكتاب العربي، بيروت .

116) هلال، محمد غنيمي (1973م). **النقد الأدبي الحديث**، دار الثقافة، بيروت.

117) هلال، محمد غنيمي (د.ت). **دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده**دار النهضة المصرية للطباعة والنشر، القاهرة .

118) ياقوت الحموي، شهاب الدين أبو عبد الله (1990م). **معجم البلدان**- تحقيق فريد عبد العزيز الجندي، دار الكتب العلمية، لبنان.

119) ياقوت الحموي، شهاب الدين أبو عبد الله (1991م). **معجم الأدباء**، دار الكتب العلمية، لبنان.

تـــــــــمّ بحمـــــــــد الله ...